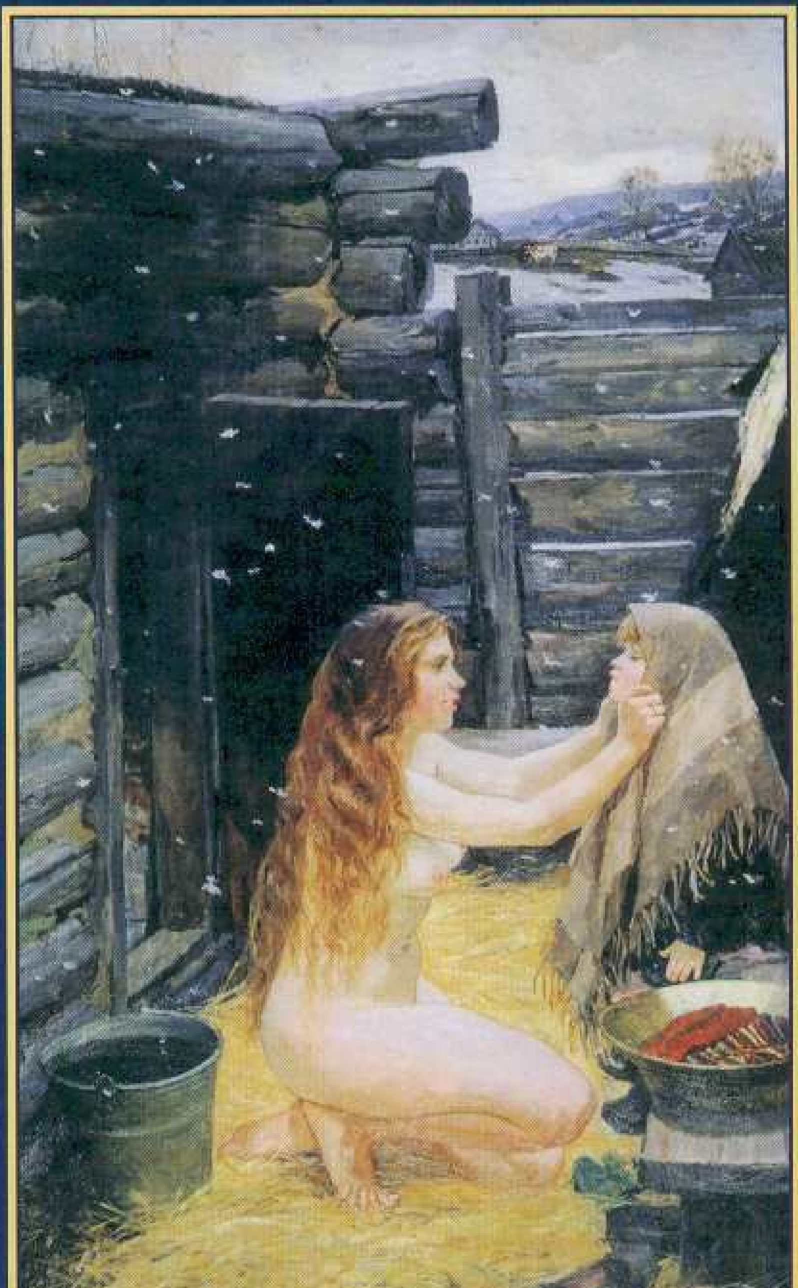
В.С. Кузин

РИСУНОК. НАБРОСКИ И ЗАРИСОВКИ



ACADEMA

УДК 741/743(075.8)
ББК 74.268.51я73
К890

Рецензенты:
член-корреспондент Российской академии художеств, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, доктор философских наук, профессор *Б. Г. Лукьянов*;
доктор педагогических наук, профессор *С. П. Ломов*

Кузин В. С.
К890 Рисунок. Наброски и зарисовки: Учебное пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. — 232 с.
ISBN 5-7695-1421-3

В учебном пособии на основе своего собственного опыта и анализа набросков и зарисовок выдающихся художников прошлого и современности автор раскрывает роль быстрых рисунков (набросков и зарисовок) в эстетическом познании действительности, обосновывает наиболее характерные и типичные методы их выполнения, вскрывает психологические механизмы быстрого рисования. Особое внимание в книге уделяется методике выполнения набросков и зарисовок различных объектов и явлений действительности: предметов быта, овощей, фруктов, пейзажа, животных, фигуры человека и др. Рассматривается роль набросков и зарисовок в педагогическом рисовании, показываются приемы проведения занятий по наброску с натуры в общеобразовательной школе.

Рекомендуется студентам педагогических вузов; может быть использован преподавателями педагогических вузов и колледжей, руководителями изостудий и художественных кружков, самодеятельными художниками.

УДК 741/743(075.8)
ББК 74.268.51я73

ISBN 5-7695-1421-3

© Кузин В.С., 2004
© Образовательно-издательский центр «Академия», 2004
© Оформление. Издательский центр «Академия», 2004

ВВЕДЕНИЕ

В течение всего курса обучения изобразительному искусству рисование с натуры является основным видом учебной работы.

В процессе обучения рисованию наряду с длительными, многосеансовыми рисунками с натуры важное место занимают и быстрые рисунки — наброски и зарисовки.

В отличие от *длительного рисунка*, где основательно прорабатываются даже мельчайшие детали сложного целого, *наброски* и *зарисовки* с натуры чаще всего предполагают передачу общего впечатления, самого главного в объектах изображения или же, наоборот, отдельных частностей натуры. Вместе с тем в наброске в не меньшей степени, чем в длительном рисунке, предполагается правильность передачи формы, пропорций, объема, пространственного положения предмета, психологического состояния изображаемого человека, эстетической сущности окружающей действительности. Для наброска характерны скорее некоторая простота, обобщенность, широта в передаче формы объекта. Главное же заключается в том, что набросок есть непосредственная и, возможно, более быстрая передача данного впечатления от восприятия натуры. То есть наброски и зарисовки являются средством выражения первоначального впечатления от натуры, в то время как в длительном рисунке закрепляют и уточняют форму, объем натуры и т.п. на основе тщательного ее изучения.

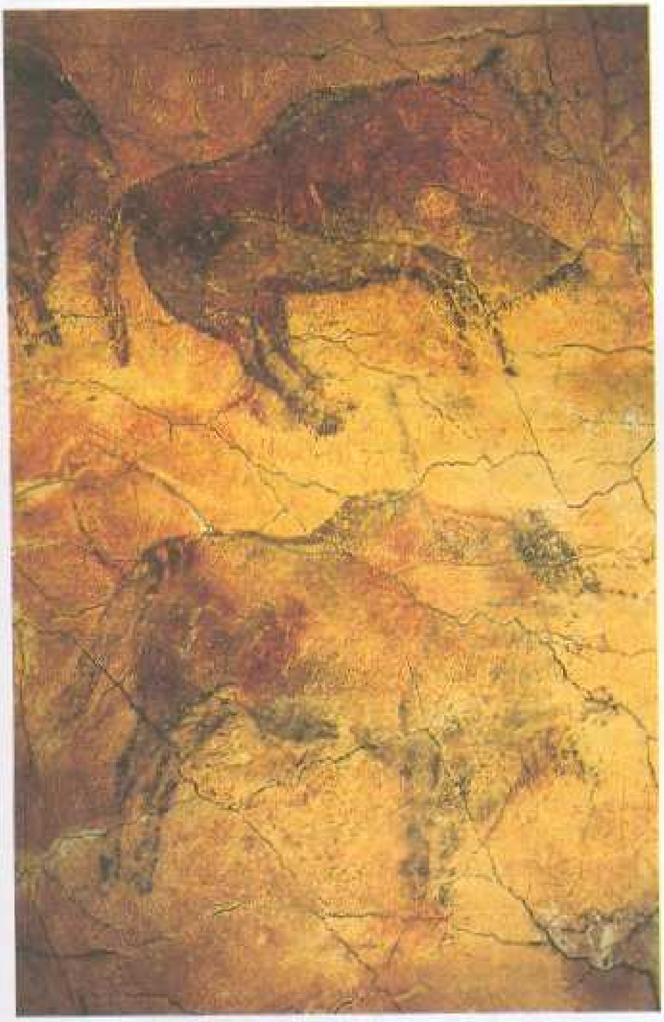


Рис. 1. Бизоны. Наскальное изображение в пещере Альтамира (Испания)

Наброски и зарисовки как непосредственная передача изобразительными средствами окружающей действительности имеют очень древнюю историю. Уже в изображениях первобытного художника наблюдается большое искусство передачи действительности (рис. 1, 2). Убедительное свидетельство тому — рисунки на костях и бивнях мамонта, изображения на стенах пещер и отдельных камнях. Легко намеченный контур мамонта в пещере Дордона, живописные изображения лошади в пещере Ласко (Франция) и бизонов в пещере Альтамира (Испания), изображения оленей на пластинках из оленьей кожи, петроглифы, вырезанные на камнях и каменных стенах пещер, — все эти образцы искусства, относимые еще к доклассовой ступени общественного развития, могут быть определены как рисунки-наброски. В них

Рис. 2. Лошадь, раненная стрелами. Наскальная живопись в пещере Ласко (Франция)

преобладает принцип простейшего, наиболее быстрого и наиболее жизненно верного изображения видимого мира. Этот принцип, особенно важный и постоянный для искусства рисунка всех времен, есть принцип фиксирования линиями, так или иначе проведенными по данной поверхности, контурного изображения предмета. Причем уже в искусстве каменного века встречаются три основные разновидности рисунка, встречающиеся и впоследствии: *контурно-линейный, плоскостно-силуэтный* (соответствующий более позднему периоду) и *объемный*, с использованием цвета.

Первобытный художник стремился отразить мир таким, каким он его видел. Различные произведения, например изображения животных, поражают нас необыкновенной выразительностью. Правдивость и свобода мастерства подтверждают то, что художник не только умел видеть и правильно передавать образы птиц и животных, но и хорошо изучил их форму, знал детали тела и повадки, характерные для тех или иных животных. Очевидно, первобытный рисовальщик достигал всего этого благодаря живому, непосредственному восприятию природы.

Если первобытные художники передавали в рисунке жизненные моменты, движение, экспрессию, т.е. прежде всего то, что привлекало их внимание, волновало, вызывало потребность как-то выразить эти переживания в довольно реалистических графических изображениях, то художники Древнего Египта уже стали стилизовать форму предметов и изображать их не так, как они их воспринимали, а так, как это предписывалось канонами изобразительного искусства. Каноны же эти, определенные религией, хоть и облегчали задачу изображения, но не давали возможности изобразить мир таким, каким видел его художник, сковывали его инициативу и живое чувство восприятия. Ясно, что и изучение натуры основывалось на приложении к ней определенной системы правил и канонов, несоблюдение которых строго каралось по закону.

Выработанные египетскими художниками каноны изобразительного искусства в дальнейшем стали изучаться греческими мастерами. Изучение натуры и проверка теоретических установок египетских художников на практике заставили греков в корне изменить эстетические установки и создать свою собственную новую художественную культуру. Если египтяне считали жизнь на земле временным, преходящим явлением и готовили себя для вечного существования в потустороннем мире (молодой фараон еще при жизни начинал строить для себя гробницу, готовясь к идеальной жизни в загробном мире), то греки любили жизнь, наслаждались ею.

Самым прекрасным существом считался человек: женщина с красивым телом и грациозными движениями, атлет с развитыми мускулами (спортивные игры на Олимпе были праздником для греков и демонстрировали силу, ловкость, умения, красоту человека). Чтобы правдивее и точнее изобразить своих героев, греческие мастера часто рисовали с натуры и основой обучения считали внимательное ее изучение. Филострат Старший писал: «Кто хочет стать действительно крупным художником в своем искусстве, должен уметь хорошо наблюдать природные свойства людей, быть способным подметить черты их характера даже тогда, когда они молчат, заметить, какое выражение выступает на лице, как смена душевных чувств отражается в глазах, что выражается тем или другим очертанием бровей, — одним словом, все, что должно относиться к духовной жизни людей»[1].

История сохранила интересный случай из жизни Апеллеса — яркого представителя так называемой Сикионской школы в Древней Греции, который писал портреты, исторические картины, натюрморты и мастерски владел искусством наброска. Очень часто Апеллес изображал Александра Македонского и его знаменитых полководцев. Плиний сообщает, что один из полководцев Александра Македонского — Касандр затрясся от страха всем телом, увидев изображение царя Александра. Апеллес обладал удивительным свойством — схватывать характерное в натуре. Плиний пишет: «Находясь в свите Александра, Апеллес имел столкновение с Птолемеем: в его правление страшная буря занесла Апеллеса в Александрию. Завистники художника подговорили царского шута сказать, кто его сюда пригласил. Апеллес стал указывать, кто именно из прислужников его позвал, и чтобы точно обозначить, выхватил из печки потухший уголь и на стене набросал портрет так, что царь по наброску признал лицо своего шута»[2].

В эпоху итальянского Возрождения мы встречаем четкое разграничение понятий длительного рисунка и быстрого, непосредственного рисунка-наброска — с присущими для каждого вида рисования особыми целями и задачами. Так, Джорджо Вазари пишет: «Те, что набрасываются слегка и едва намечаются пером или чем-либо другим, называются набросками»[3]. И дальше: «Набросками... мы называем вид первоначальных рисунков, исполненных для того, чтобы найти положение фигур и первоначальную композицию произведения: они выполняются как бы в виде пятна и служат предварительным намеком на целое. А так как они набрасываются художником пером, иными рисовальными принадлежностями или углем

---

[1] *Филострат (Старший и Младший)*. Картины. — М., 1936. — С. 105.

[2] Цит. по: *Варнаке Б.В.* Плиний об искусстве. — Одесса, 1918. — С. 51.

[3] *Вазари Дж.* Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. — М., 1966. — Т. 1. — С. 234.

в короткое время в порыве вдохновения и лишь для того, чтобы проверить пригодность своего замысла, то они и называются набросками»[1]. Таким образом, главной задачей наброска было нахождение положения фигур и целого (общего), т.е. набросок выполнял функцию важнейшего средства познания характерного в изображаемых предметах внешнего мира — функцию, которую он выполнял в течение всех последующих столетий и выполняет в наши дни. Порыв вдохновения, во время которого выполняется набросок, определяет эмоциональность, образность, непосредственность быстрых рисунков.

Следует отметить, что если в последующие века в академиях рисунок изучали в отрыве от композиции и живописи на специальных занятиях рисованием, то в мастерских художников Возрождения (особенно в эпоху раннего Возрождения) будущий мастер овладевал рисунком в непосредственной связи с композиционной работой. Вот почему рисунки художников эпохи Возрождения часто носят незавершенный вид. Учитель, удостоверившись, что ученик правильно понял конструктивное построение предмета, верно передал анатомическое строение человеческого тела, уловил в рисунке движение, не заставлял ученика оттушевывать рисунок целиком, а позволял оставлять его в стадии аналитического построения. Огромное значение придавали наброску все выдающиеся художники Возрождения. Микеланджело писал: «Рисунок, который иначе называют искусством наброска, есть высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры: рисунок является источником и душой всех видов живописи и корнем всякой науки. Тому, кто так много достиг, что овладел рисунком, я скажу, что он владеет ценным сокровищем, потому что он может создавать образы более высокие, чем любая башня, равно как кистью, так и разумом, и не встретит стены, которая не была бы слишком узка и мала для безграничности его фантазии»[2].

Значительно позже, уже в XVIII веке, известный английский художник Дж. Рейнольдс отмечал: «Кто не знает искусства, часто удивляется значению, которое придает знаток на первый взгляд небрежным и во всех отношениях неготовым рисункам, но они поистине ценны, и их значение состоит в том, что они дают представление целого, и это целое часто выражено с легкостью и ловкостью, в которых выражается истинная сила художника, пусть она выявлена только в сыром виде...»[3].

Трудно назвать более или менее известного художника, у которого не было бы большого количества разнообразных набросков и зарисовок. Действительно, наброски и зарисовки, как важнейшие составные элементы изображения, как художественно-выразительные средства, предшествуют и сопутствуют созданию произведений графики, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, помогают выделять главное, идею в различных жанрах изобразительного искусства. Любое произведение изобразительного искусства, архитектурное сооружение, как правило, начинается с наброска (см. рис. 3—15).

Наброски и зарисовки служат художнику специфическим средством изучения мира. Но этот способ дает возможность не только познавать формы природы, ее пространственные свойства и эстетические особенности, но и творчески овладевать ими, т.е. преобразовывать их в формы искусства. Причем быстрый рисунок, являясь художественным выражением реальных форм, очертаний, пространства, явлений природы, психологического состояния человека, различных отношений объектов и явлений действительности, представляет собой отражение существенных сторон и качеств действительности, самой жизни, а не просто является специфическим средством ее передачи.

Отсюда наброски и зарисовки, как и любые другие рисунки, выполняют функции:

— *учебно-познавательную*, когда рисунок служит средством изучения натуры, действительности и накопления профессиональных знаний и умений;

— *творческую*, если рисунок является средством реалистического выражения творческого замысла. В этом случае рисунки могут быть самостоятельными художественными произведениями, одним из видов графики, а изучение натуры становится основой для создания художественного образа.

Понятно, что нельзя противопоставлять указанные функции рисунка. Имея определенную направленность, обе функции органически связаны и представляют собой единство в изобразительной деятельности как начинающего заниматься изобразительным искусством, так и зрелого мастера, опытного художника.

В любом случае рисунок, наброски и зарисовки являются художественным средством отражения действительности выражения чувств, мыслей, представлений.

Действительно, в творчестве уже известных мастеров мы встречаем десятки и сотни набросков и зарисовок, которые свидетельствуют о внимательном, вдумчивом изучении закономерностей формы, объема, конструктивного строения объектов окружающего мира, о стремлении передать те чувства, которые охватили художника при встрече

---

[1] *Вазари Дж.* Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. — М., 1966. — Т. 1. — С. 93.

[2] Цит. по: Мастера искусств об искусстве / Под ред. А.Федорова-Давыдова. — М.; Л., 1937. — Т. 1. — С. 196—197.

[3] Цит. по: Мастера искусств об искусстве / Под ред. А.Федорова-Давыдова. — М.; Л., 1937. — Т. 1. — С. 126.

Рис. 3. С. Боттичелли. Паллада

Рис. 4. С. Боттичелли. Ангел

Рис. 5. А. Каррачи. Этюд голов

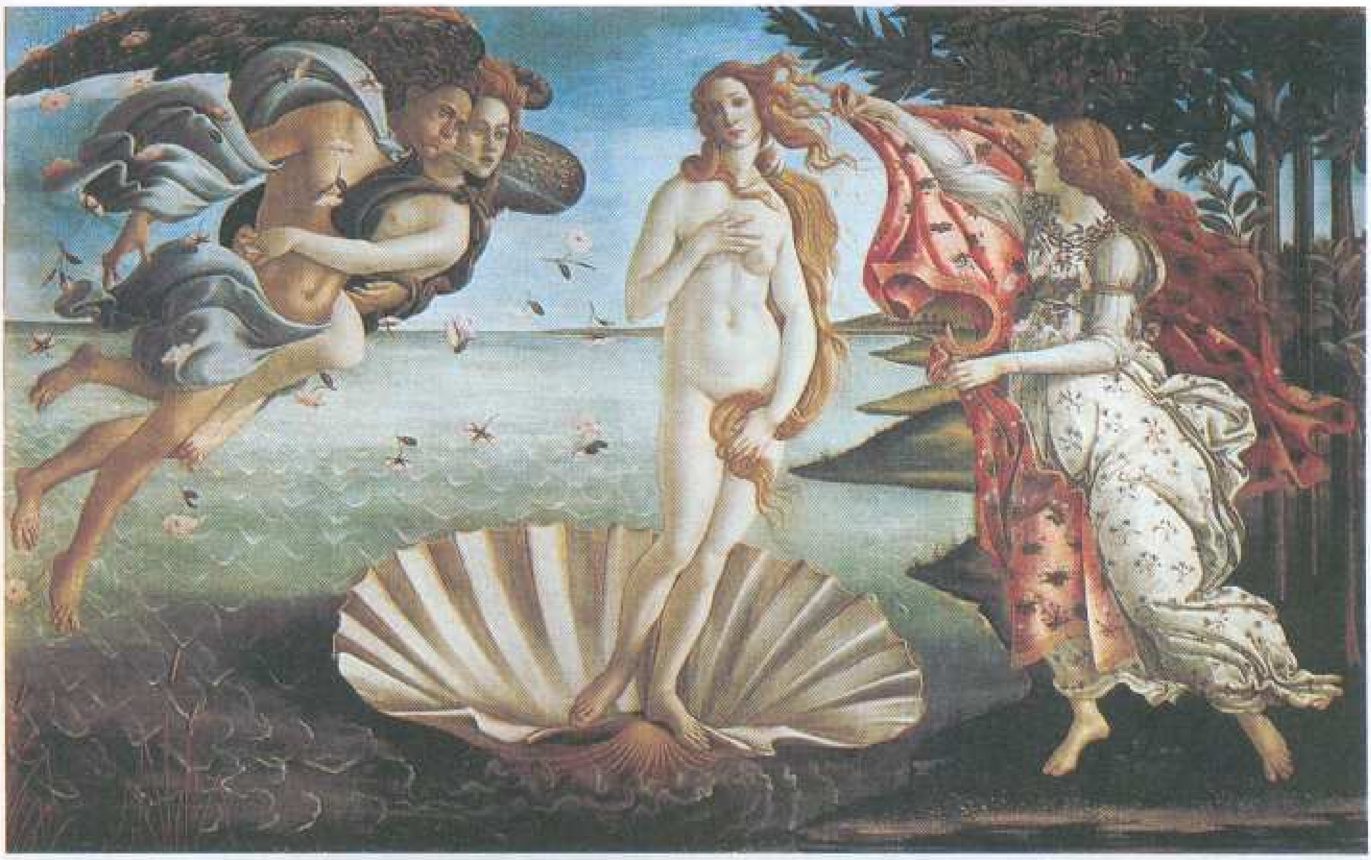


Рис. 6. С. Боттичелли. Рождение Венеры

Рис. 7. Микеланджело. Этюд к росписи фигуры Ливийской сивиллы

Рис. 8. Микеланджело. Сикстинская капелла. Ливийская сивилла

Рис. 9. В. М. Васнецов. Богатыри

Рис. 10. В. М. Васнецов. Первоначальные наброски для картины «Богатыри»

с поразившим его явлением, событием. Здесь изображения натурщиков и учебных натюрмортов, наброски уличных сцен и портретов современников, зарисовки пейзажа, архитектурных сооружений, животных, эскизы тематических картин и многое другое (рис. 16 — 20).

Многие наброски, обобщая изображенный образ, его индивидуальные и типические черты, характер, психологию, выразительно и композиционно законченно передавая тот или иной сюжет, действие, состояние природы, полно выражая чувства художника от соприкосновения с действительностью, становятся законченными, самостоятельными работами. Такого рода наброски часто встречаются в творчестве Рембрандта, Рафаэля, Э. Мане, И. Е. Репина, В. М. Васнецова, В. А. Серова, М. А. Врубеля, И. И. Шишкина, известных отечественных художников XX века — Н. П. Ульянова, Н. А. Андреева, И. И. Бродского, Б. В. Иогансона, Г. С. Верейского, А. М. Лаптева, Н. Н. Жукова, К. И. Финогенова, А. А. Дейнеки, А. А. Пластова и других (рис. 21 — 25).

В отдельных случаях, в силу своей выразительности и художественной образности, наброски и зарисовки могут приобретать исключительное идейно-политическое звучание, являться важнейшими документами истории, например наброски

Рис. 11. А. К. Саврасов. Старый погост на берегу Волги

Рис. 12. А. К. Саврасов. Грачи прилетели

Рис. 13. Ф. А. Васильев. Деревня

Рис. 14. Ф. А. Васильев. «В деревне». Эскиз

Рис. 15. Ф. А. Васильев. Пастух с овцами

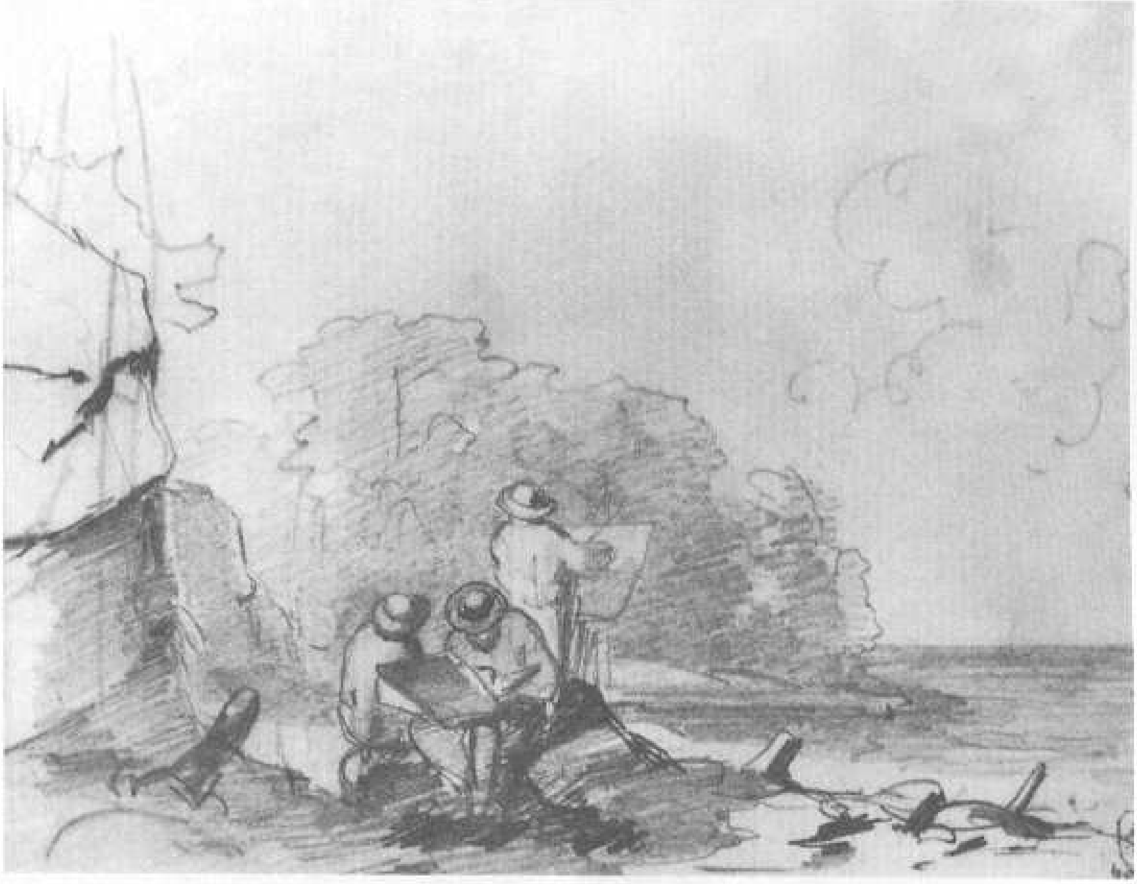


Рис. 16. Ф. А. Васильев. Художники, работающие на берегу озера

Рис. 17. И. Е. Репин. Художник В. А. Серов в вагоне третьего класса

Рис. 18. И. Е. Репин. Девочка Ада

художников, выполненные на фронтах Великой Отечественной войны и изображающие героизм, мужество советских людей, их беспредельную преданность своей Родине. Это наброски и зарисовки Н. Н. Жукова, В. П. Ефанова, К. И. Финогенова, А. М. Лаптева, Л. Ф. Голованова и многих других (рис. 23—25).

В набросках известных художников России представлены образы космонавтов, известных ученых, деятелей культуры и других замечательных людей современности.

В ряде случаев рисунки выполняются непосредственно в соприкосновении с теми или иными объектами, явлениями, не связываясь в воображении художника с конкретной тематической композицией, конкретным сюжетом. Увидел художник поразившую его группу студентов на вокзале — достает альбом и тут же делает зарисовку. Привлекло его внимание поваленное молнией дерево или зеркальная гладь ясного озера — опять карандаш с альбомом в руки. Собирание рисунков впрок является необходимым в дальнейшей

Рис. 19. И.Е.Репин. Дети художника: Юра, Надя, Вера

творческой работе. Оно позволяет накапливать наблюдения, впечатления действительности, жизни и нередко служит отправным моментом в создании замечательных произведений искусства.

Полезно рисовать на улице, в метро, в учреждениях, на стройках, в гостях и т.п. Помимо накопления впечатлений, такое рисование развивает умение «видеть» действительность, подмечать характерные особенности предметов, явлений, а это — необходимый компонент художественного творчества.

Особое значение приобретают занятия набросками для учащихся художественного учебного заведения. Будучи ограничен во времени, исполнитель наброска вынужден отбрасывать детали, стремиться несколькими линиями, штрихами схватывать лишь самое существенное, самое характерное для данной модели. Из всей суммы впечатлений, получаемых им от натуры, он должен выделить то главное, что характеризует изображаемый объект. Это развивает и тренирует его наблюдательность, способствует целостному восприятию предметов, облегчает приобретение конкретных технических навыков.

В каждом отдельном случае набросок имеет свое ярко выраженное определенное назначение. Это может быть изучение тех или иных закономерностей натуры, например строения объемной формы предметов, их конструкции, или же законов линейной, воздушной перспективы, светотени

Рис. 20. И.Е.Репин. Портрет мальчика, сына поэта К.М.Фофанова

Рис. 21. Рафаэль. Наброски сражающихся фигур

Рис. 22. Э. Мане. Портрет мадам Гийоме

Рис. 23. Н. Н. Жуков. Лиха беда — начало

Рис. 24. Н. П. Ульянов. Партизан

во всем разнообразии их сложных взаимоотношений.

Набросок бывает незаменим при рисовании живых моделей: птиц, животных, человека, — особенно при передаче их движений. Сделать законченный рисунок с движущейся модели невозможно. Даже рисуя натурщика, которого можно установить в позе, выражающей движение, нельзя обычным рисовальным приемом передать ту живость, красоту и правдивость движения, которые получаются в наброске, так как в такой позе человек может выстоять 2—3 минуты, по истечении которых поза его невольно изменится, станет напряженной, неестественной — одним словом, потеряет свою первоначальную прелесть и правдивость. Да и сама поза человека в этом случае будет лишь имитацией движения.

Наброски и зарисовки важны и в процессе работы над композицией. Здесь рисунок, выполненный за несколько минут, превращается в средство выявления характерных черт того или иного персонажа, помогает сосредоточить внимание на главном в композиции. Замечательный русский художник К. Ф. Юон (1875—1958), придавая наброску с натуры важнейшее значение как средству познания действительности, выработки навыка изображения фигур в движении, «накопления живого материала», разработал цельную систему быстрого рисования в процессе работы над композицией. Эта система включает в себя следующие практические работы.

«1. Упражнения в схематических набросках лиц, фигур и животных.

2. Рисование по памяти и воображению фигур в движении.

3. Усвоение привычки альбомного рисования как в студиях, так и еще больше в обстановке живой жизни.

4. Коллекционирование альбомных зарисовок фигур, сценок, уголков, жилищ, обстановок, типажей, костюмов, частей природы, процессов труда, общественной жизни, домашнего быта, всей специфики отечественной культуры, ее красок, стиля и т. п.

5. Изучение в виде зарисовок городской и сельской, фабрично-заводской, клубной, детской, домашней, праздничной и повседневной жизни, всего богатства исключительных или необычных моментов жизни и природы.

6. Зарисовка всего редкостного или типического, даваемого действительностью»[1].

Особое значение имеет набросок в понимании и прочувствовании красоты, в эстетическом освоении действительности: набросок развивает чувство гибкости, изящества линии, красоты штриха, симметричности и пропорциональности изображаемых форм, плавности их очертаний, грациозности движения, жеста, поворота человеческой фигуры и т.д.

Исключительно важна роль наброска в педагогической деятельности преподавателя изобразительного искусства. Учитель, постоянно выполняя на виду у всех учащихся различные рисунки, иллюстрирует ими свое объяснение, показывает ход работы с натуры или рисования на тему, и т.п. Отличительными чертами таких педагогических рисунков должны быть простота и убедительность исполнения, доходчивость и наглядность передачи главного, характерного в изображаемых объектах.

Ясно, что преподаватель изобразительного искусства должен уметь рисовать быстро, за несколько минут показать наиболее существенное и типичное в натуре, выделить в ней то, что представляет наибольшую важность для объяснения.

Успешно овладеть наброском в значительной степени помогает психологический анализ набросков и зарисовок мастеров изобразительного искусства. Такой анализ раскрывает взаимоотношение процессов восприятия, воображения и мышления, участвующих в создании быстрых рисунков, что, в свою очередь, помогает определить значение анализа, синтеза, обобщения, сравнения в определенные моменты построения наброска и в конечном счете выяснить, с чего же художник начинает набросок, какие ставит перед собой цели и задачи, как продолжает набросок и заканчивает его, на чем концентрирует свое внимание и т.д.

Сравнивая наброски выдающихся мастеров изобразительного искусства с набросками и зарисовками учащихся, можно сделать вывод, что психические процессы при создании быстрого, непосредственного рисунка у взрослых и у юных рисовальщиков основаны на одних и тех же закономерностях и имеют общую природу. Главное различие заключается лишь в том, что у мастеров изобразительного искусства эти процессы имеют более высокую степень развития в отличие от учащихся, это в основном и определяет качество набросков художников и набросков учащихся.

[1] *Юон К.Ф.* Об искусстве. — М., 1959. — С. 110.

Рис. 25. В.П. Ефанов. Чехун. Ленинградский фронт

Известный отечественный психолог, один из ведущих специалистов в области детского художественного творчества — доктор педагогических наук Е.И. Игнатьев говорил: «Наша конечная цель — путем разумного руководства и систематического обучения приблизить изобразительную деятельность ребенка к элементарным основам вполне грамотного реалистического изображения»[2].

Анализ набросков, зарисовок и эскизов мастеров изобразительного искусства, как мы думаем, поможет разработке научно обоснованной методики занятий по наброску в специальных художественных учебных заведениях и в общеобразовательной школе.

[2] *Игнатьев Е.И.* Психология изобразительной деятельности детей. — М., 1961. — С. 10.

Важное значение в педагогическом процессе имеет работа мелом на классной доске. Часто несколькими штрихами мела можно наглядно объяснить то, на что ушло бы несколько часов устного объяснения. Интерес, с которым учащиеся относятся к рисункам, в значительной степени способствует и повышению интереса к самому предмету преподавания, содействует активизации познавательной деятельности школьников.

Обычно рисунок на доске называют *педагогическим*, если он применяется как учебно-вспомогательное средство. Основные требования к такого рода рисункам — четкость, лаконичность и выразительность.

Особая роль принадлежит меловому рисунку на уроках изобразительного искусства. Специфика этого учебного предмета такова, что каждое изображение на доске, выполняемое учителем, должно быть особенно выразительно и очень грамотно выполнено.

Следует подчеркнуть, что каждое изображение на доске является по существу наброском, так как обычно выполняется сразу, без перерывов во времени, очень быстро. Эта быстрота диктуется условиями урока, когда из 45 минут нужно как можно больше времени выделить на самостоятельную работу школьников. На каждый рисунок, выполняемый на доске, можно затратить максимум 3—4 минуты.

Каждый учитель рисования, как правило, пользуется набросками и зарисовками буквально на всех уроках изобразительного искусства (может быть, только за исключением уроков-бесед об изобразительном искусстве с показом репродукций).

Быстрота выполнения пояснительных рисунков на доске обусловливает своеобразие средств изображения, способов построения рисунков, которыми каждый учитель должен владеть в совершенстве.

Необходимо также отметить, что перед педагогическим рисунком не ставится задача — всесторонне передать изучаемый объект: распределение светотеневых нюансов на его поверхности, связь этого объекта с фоном и т.п. Главное — наиболее полно и убедительно показать на доске то, на чем преподаватель фиксирует внимание учащихся. Например, при объяснении учителем конструктивных закономерностей предметов следует, наряду с демонстрацией различных наглядных пособий, тут же на доске выполнить зарисовки объектов с ярко выраженной геометрической основой строения.

Рассказывая школьникам о приемах выполнения набросков, можно сразу наглядно продемонстрировать им с помощью мела тот или иной прием и т.д.

Огромное педагогическое воздействие таких рисунков состоит в том, что перед глазами учащихся строится изображение, они наблюдают сам процесс создания рисунка, наглядно видят применение теоретических положений рисунка. Учащиеся быстрее запоминают и более глубоко и прочно усваивают методику построения наброска или длительного рисунка.

Вполне понятно, что сам процесс рисования на доске очень привлекает учащихся, приковывает их внимание, способствует развитию познавательной и творческой активности детей.

Исходя из целей и задач, стоящих перед меловым наброском на уроках изобразительного искусства, все изображения на доске условно разделяются по своему характеру на д в е к а т е г о р и и.

В п е р в у ю к а т е г о р и ю входят все рисунки пояснительного характера. К ним относятся различные схематические изображения, демонстрирующие правильную и неправильную компоновку предметов (отдельно или в группе — натюрморте) в заданном формате и другие законы композиции; рисунки, объясняющие законы линейной и воздушной перспективы, раскрывающие конструктивно-геометрическую основу строения предметов, показывающие закономерности распределения света и тени на поверхности объектов. Сюда же входят рисунки, демонстрирующие порядок нанесения штриховки, последовательность изображения. Очень наглядно можно показать мелом на доске способы построения набросков и зарисовок одними линиями, линиями с тоновой обработкой формы, приемы выполнения быстрых рисунков схемой и с применением элементов схемы.

К этой категории следует отнести и рисунки, показывающие различные примеры декоративного оформления предметов быта, рисунки — образцы составления орнаментов из стилизованных форм растительного и животного мира, отдельные рисунки, объясняющие явления ритма, симметрии, соразмеренности.

Отличительной чертой изображений этой категории является их, если так можно выразиться, разъясняющий характер. Многие из этих рисунков выполняются довольно обобщенно, условно, подчас даже схематично.

Ко в т о р о й к а т е г о р и и относятся изображения самих предметов. В основном это наброски объектов рисования на уроках рисования с натуры, предусмотренные учебной программой для общеобразовательной школы, а также наброски и зарисовки объектов, с которыми учащийся имеет дело на уроках тематического и декоративного рисования, на занятиях лепкой.

Глава 1
СПОСОБЫ ВЫПОЛНЕНИЯ НАБРОСКОВ И ЗАРИСОВОК

Наброски и зарисовки выполняются различными способами и приемами. Эти способы и приемы определяются прежде всего целями и задачами, которые ставятся при выполнении набросков, индивидуальными особенностями изображаемой формы, характером психических процессов (восприятия, воображения, мышления) у рисующего во время рисования, уровнем владения изобразительными средствами, особенностями художественных способностей у рисовальщика.

Если, например, нужно изобразить чайник, кувшин, овощи, фрукты и т. п. — можно применить карандаш и выполнить наброски одними линиями или линиями с тоновой обработкой формы; показать в быстрых рисунках стройку, подъемные краны или ажурную решетку ограды старинного особняка помогут перо и тушь; передать прелесть вечерних закатов или тихую гладь лесного озера дает возможность акварель, сепия, мягкий карандаш. Если же требуется зафиксировать движение человека, занятого трудом или просто идущего по дороге, уловить позу льва, тигра и других животных в зоопарке — можно воспользоваться и карандашом, и пером с тушью, и углем. Не меньший эффект можно получить и с помощью сангины.

Необходимо, следовательно, в самом начале отдать предпочтение тому или иному способу или приему выполнения быстрого рисунка. Знание, ясное понимание цели и задачи наброска является одним из необходимых условий успешного его выполнения.

Основными з а д а ч а м и и ц е л я м и, наиболее часто встречающимися в процессе работы над набросками и зарисовками, являются:

— изучение и реалистическое изображение предметов быта, пейзажа, интерьера, архитектуры;

— изучение и реалистическое изображение животного мира;

— поиски наиболее правдивого и отвечающего общим целям произведения (если речь идет о композиции) положения фигур в пространстве, их движения, наклона, поворота;

— изучение закономерностей линейной и воздушной перспективы, конструктивного строения предметов, светотени.

Д л я х у д о ж н и к о в и л и б о л е е п о д г о т о в л е н н ы х с т у д е н т о в, ш к о л ь н и к о в могут возникнуть и т а к и е з а д а ч и, как:

— поиски психологической характеристики (особенно раскрытия внутреннего мира героев, напряжения их душевных и физических сил) — эмоциональная выразительность;

— выявление соответствующих замыслу рисующего черт лица, поиски позы, жеста и мимики.

Взаимоотношение психических процессов у рисующего — восприятия, воображения, мышления, памяти, участвующих в создании зрительного образа, связано со способом выполнения наброска самыми различными приемами.

В одном случае взаимоотношение элементов воображения и элементов восприятия во время работы рисующего обусловливается конкретным композиционным замыслом и определяет собой индивидуальные особенности творческого воображения. Здесь различаются т р и ярко выраженных в и д а и н д и в и д у а л ь н ы х о с о б е н н о с т е й т в о р ч е с к о г о в о о б р а ж е н и я.

Для п е р в о г о в и д а типична слитность процессов восприятия натуры и воображения. Влияние элементов воображения на элементы непосредственного восприятия происходит у рисующего во время изображения натуры, т. е. в наброске видно стремление окончательно выяснить в натуре то, что особенно важно для рисующего — наклон головы, фигуры, жест рук, психологическую характеристику лица и т. п.

Отличительной чертой в т о р о г о в и д а служит преобладание элементов восприятия, в результате чего происходит систематическое насыщение и развитие зрительного образа. В этом случае очень

внимательно изучается буквально все, что необходимо для творческого замысла рисующего, чтобы потом, при непосредственной работе над композицией, можно было бы не прибегать к натуре.

Третий вид характеризуется доминирующим значением элементов воображения. Выбирая в натуре черты, которые необходимы для создаваемого зрительного образа, рисующий опирается преимущественно на ранее задуманное, т. е. на образы воображения.

В другом случае набросок сразу же фиксирует образ объекта изображения, полученный при начальном восприятии этого объекта, но одновременно первые же проведенные линии влияют на процесс дальнейшего восприятия. Эти линии, дающие, как правило, общее очертание, показывают пространственное положение модели, способствуют при более детальном восприятии натуры сохранению на бумаге общего в образе объекта, этого общего — в движении, в пропорциях. То есть процесс зрительного восприятия натуры и элементы непосредственного графического изображения влияют друг на друга и в течение всего периода изображения находятся в тесной взаимосвязи.

Анализ набросков мастеров изобразительного искусства свидетельствует о том, что каждый художник сознательно применяет различные способы построения набросков и соответственно с этим может по-своему организовать процесс восприятия натуры, что подтверждается одновременным наличием у подавляющего большинства художников элементов всех видов индивидуальных особенностей творческого воображения. Значит, формирование зрительного образа изображаемого предмета происходит вполне осмысленно и находится под постоянным контролем рисующего, т. е. все психические процессы, участвующие при выполнении быстрого рисунка с натуры, и прежде всего процессы зрительного восприятия и воображения, развиваются при активном участии сознания самого художника и направлены на решение главного в поставленной задаче. Это необходимо учитывать при рассмотрении способов выполнения набросков и разработке соответствующих методик построения набросков и зарисовок с натуры.

Создающийся во время построения наброска зрительный образ, на первый взгляд, как результат моментального выбирания в процессе восприятия кажется расплывчатым и неудовлетворительным с точки зрения реалистического изображения. Но, как свидетельствуют замечательные наброски и зарисовки мастеров, и при моментальном восприятии, когда весь процесс зрительного восприятия имеет особую целенаправленность, наблюдаются все основные признаки *реакции детального ви́дения*.

Упражнения студентов, школьников в исполнении набросков и служат важным средством развития указанных особенностей моментального восприятия.

Рассмотрим различные способы выполнения набросков и зарисовок.

ВЫПОЛНЕНИЕ НАБРОСКОВ ЛИНИЯМИ

Один из наиболее распространенных способов выполнения набросков и зарисовок — построение их непрерывными линиями, начинающимися с изображения общих очертаний предметов, без основательной моделировки формы.

Как правило, набросок начинается с линий, очерчивающих всю массу изображаемого. Рисующий с первого взгляда зафиксировал образ общего положения объекта в пространстве, в этот момент он как бы рисует по воображению, на основе своих первых впечатлений от натуры. Полученное на этом этапе работы изображение еще несовершенно, и только при последующем восприятии натуры первоначальный образ начинает проступать все ярче. Такое совершенствование образа в наброске выражается в исправлении имеющихся недостатков, в более уверенном проведении линий. Но если внимательно присмотреться к рисункам, созданным таким путем, то мы увидим, что, несмотря на ряд уточнений, общее очертание массы объекта, общая схема изображения, композиционное расположение остаются первоначальными. Это говорит об огромном значении элементов образа, возникших при первом взгляде на натуру и играющих на первом этапе решающую роль. Эти элементы образа по мере дальнейшего восприятия объекта изображения отступают на второй план, сохраняясь, однако, в рисунке до конца и гарантируя тем самым правдивое изображение первого впечатления от натуры. Многие выдающиеся художники и педагоги подчеркивали важность первоначального впечатления от натуры. П. П. Чистяков писал: «Если будете брать умом, рассудком — птица улетит и вы дадите промах»[1].

В рисунках упор делается на выявление конструктивных особенностей предметов, их пропорций, линейного абриса объекта изображения, заключающего в себе пространственную конструкцию объекта.

Этот способ выполнения быстрого рисунка ярко представлен в «Наброске женской фигуры» одного из самых известных художников болонской школы — *Гверчино* (1591—1666). Гверчино виртуозно рисует женское тело очерком пера, передавая

[1] *Чистяков П. П.* Письма, записные книжки, воспоминания. — М., 1953. — С. 493.

объемность формы и движение фигуры одними только нажимами. В процессе изображения художник прежде всего обращает свое внимание на передачу общего, главного в объекте. Главным же для Гверчино является довольно сложное движение фигуры, пластичность, текучесть форм женского тела, анатомическое строение человека. Внимательно разглядывая набросок, убеждаешься, что художник начинает построение рисунка с тонких, еле заметных линий по общему направлению фигуры, после чего часть линий обводится более уверенно, с нажимом. Первоначальные, малозаметные линии видны в левой части рисунка (линия поднятой вверх правой руки, спины, таза). В некоторых местах наброска художник проводит линии, совершенно отличные по месту расположения от первоначальной наметки. Особенно это заметно на изображении левой руки и правой ноги. Интенсивный нажим пера окончательно определяет направления форм; наблюдается он на границах резкого перехода света в тень — широкие с нажимом линии частей головы, а также контуры плоскостей, находящихся в тени. В результате в рисунке получается объемная трактовка формы, несмотря на отсутствие тоновой обработки. По этому наброску ясно представляешь себе даже расположение источника света и распределение светотени на поверхности женского тела.

В этом наброске главное выразительное средство — линия. Линии проводятся только по внешним очертаниям объемных форм без участия во внутренней моделировке объема (внутри контура). Проводятся они не короткими, а длинными, охватывающими всю фигуру сразу штрихами.

Линия, будучи средством передачи моментального движения женской фигуры, плавности ее округлых форм, гибкости молодого тела, сама по себе очень выразительна и изящна. В рисунке сочетаются красота изображаемого женского тела и красота средства выражения — линии.

В набросках фигур для фресок потолка Сикстинской капеллы в Ватикане *Б. Микеланджело* (1475—1564) ищет выразительности и убедительности, передавая позу сидящего, слегка откинувшегося назад мужчины. Все наброски выполнены крупным планом; голова, торс, руки, ноги обозначены по наружному контуру, без отработки деталей. Только на нижнем левом наброске общим косым штрихом показывается тень на руке и под бедрами на ногах, но и эта штриховка идет не по форме и призвана лишь усилить контрасты объемных масс торса, рук, ног. Мастер не просто очерчивает общий силуэт объекта или каких-либо его элементов, пусть даже живой линией, а показывает внешние границы объемных форм, начиная с самых крупных; одна форма как бы находит на другую, один мускул вливается в другой или заходит под него. На верхнем рисунке правое бедро выступает вперед, за него уходит предплечье, шея как бы врезается в плечи — на передний план выступает правое плечо, голень правой ноги уходит на второй план (рис. 26).

Видимо, в течение всего процесса выполнения рисунков у художника доминирующую роль играли элементы непосредственного восприятия натуры, что доказывается хотя бы неоднократным повторением рисунков аналогичных поз и тщательным изучением особенностей незначительных изменений каждой из них.

Анализируемые рисунки Микеланджело свидетельствуют о том, что для великого мастера эпохи Возрождения набросок был не только необходимым подготовительным материалом для создания скульптурного, живописного или архитектурного произведения, не только самостоятельной художественной композицией, — в наброске выражалась постоянная потребность автора осмысливать мир в его пластических образах. Вот почему набросок в искусстве Микеланджело служит не только необходимым средством решения конкретных, так сказать, узких задач, но и направлен на всестороннее познание предметов окружающего мира.

Ярким примером выполнения набросков линиями без тональной обработки формы служат многие наброски гениального художника XVII века *Х. Р. Рембрандта* (1606—1669). Техника рисования великого мастера отличалась исключительным разнообразием. Рембрандт рисовал всем, чем угодно, начиная от серебряного карандаша и кончая тростниковым пером. Некоторые исследователи рембрандтовских набросков считают даже, что иные из них исполнены деревянной щепкой и чернила растерты по бумаге просто пальцем.

Рис. 26. Микеланджело. Наброски фигур для фресок потолка Сикстинской капеллы в Ватикане

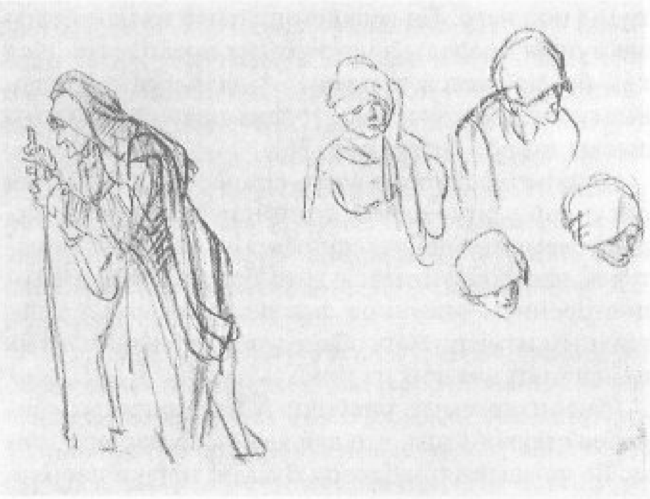


Рис. 27. Х. Р. Рембрандт. Наброски нищей с палкой

Наброски Рембрандта сделаны с максимальной быстротой. Об этом говорят свободно проведенные и оборванные штрихи и линии, непринужденная трактовка формы.

В «Набросках нищей с палкой» Рембрандт убедительно изображает старческий наклон головы, спины и всей пригибающейся к земле фигуры. Мастер не заостряет своего внимания на психологической характеристике лица старушки, он ищет выразительности в ее внешнем облике. В «Набросках нищей с палкой» пластичность линии доходит до какой-то, если так можно сказать, самодовлеющей гармоничности. Линия проведена свободно и стремится сразу охватить всю форму, все изображение. Но стоит достаточно внимательно присмотреться, как за живым, легким почерком увидишь отчетливо выступающую структуру изображаемой формы. Рисунки начаты легкими линиями по общему контуру (рис. 27).

Рембрандту удается с удивительной точностью передать состояние старости (особенно в центральном наброске). Художник, изображая угловатые формы тела старого человека со специфическим наклоном головы и спины, показывая, как старческие дрожащие руки держат палку, с большой выразительностью и теплотой передает свое чувство любви к простому человеку, чувство уважения к нему. В других набросках Рембрандта нас поражает кропотливое изучение позы, наклона головы, выражения лица (рис. 28). В каждом из «Набросков фигур» создан определенный образ человека. С помощью линий художник передает объемную форму в окутывающей ее световоздушной атмосфере. Тональные отношения выявляются не штриховкой, а нажимами и завязью утолщенных линий. Начиная безнажимной линией, художник затем с силой проводит линии в тех местах, где одна форма переходит в другую или одна форма разбивается на несколько мелких, границы перехода обозначаются с учетом светотеневых особенностей. Очень хорошо это видно на правом нижнем наброске мужчины с приподнятой рукой и на центральном нижнем наброске оборачивающегося. В последнем главное для мастера — поза, и он особенно подчеркивает линию спины, переходящую в не менее интенсивную линию внешнего контура правой руки с ее своеобразным движением, намечает специфичный для данной позы наклон головы, ищет и подчеркивает характерный жест левой руки.

В подобных рисунках объемность формы передается линиями как по внешним границам объемных масс, так и внутри этих внешних границ, в зависимости от конструктивных особенностей построения каждой конкретной формы (рис. 29, 30).

Наглядным примером линейного наброска является и рисунок пером замечательного испанского художника — *Ф. Х. Гойи* (1746—1828). В одном из набросков портрета силуэт и объемность форм строятся на контрасте легких линий с активными нажимами пера. Чернила в нескольких местах на бумаге расплылись, образуя кляксы. Несмотря на это, гармония линий, гибкость и изящество их совершенно не пострадали. В данном случае нажим пера, выражающий обычно либо форму, либо акцент цвета или передний план, выявляет объем, направление формы, распределение светотени (рис. 31).

С первого же взгляда на набросок становится очевидной тесная связь между свободной, непринужденной позой читающего молодого человека и свободной, кажущейся внешне очень простой манерой изображения. То есть художник посредством одних линий удачно достигает единства формы и содержания. Любуясь позой, пропорциями фигуры стройного молодого человека, его костюмом, мастеру удается перенести свое восхищение в каждую линию рисунка. Вот почему, разглядывая набросок Гойи, мы испытываем эстетическое наслаждение от всех его элементов, и прежде всего от выразительных линий.

Не менее яркие примеры наброска одними линиями мы находим в рисунках величайшего из рисовальщиков Франции XIX века — *Ж. О. Д. Энгра* (1780—1867). Энгр выполнял свои наброски и зарисовки невероятно быстро. В каждом из его набросков чувствуется стремление художника с абсолютной точностью передать форму, конструктивное построение предметов, как можно вернее изобразить разнообразные движения модели. Он изучает наклон тела, поворот головы, динамику рук, ног. Придавая исключительное значение передаче движения, Энгр писал[1]: «Делая набросок

[1] Цит. по: Энгр об искусстве / Сост. А. Н. Изергина. — М., 1962. — С. 57.

Рис. 28. Х. Р. Рембрандт. Наброски фигур

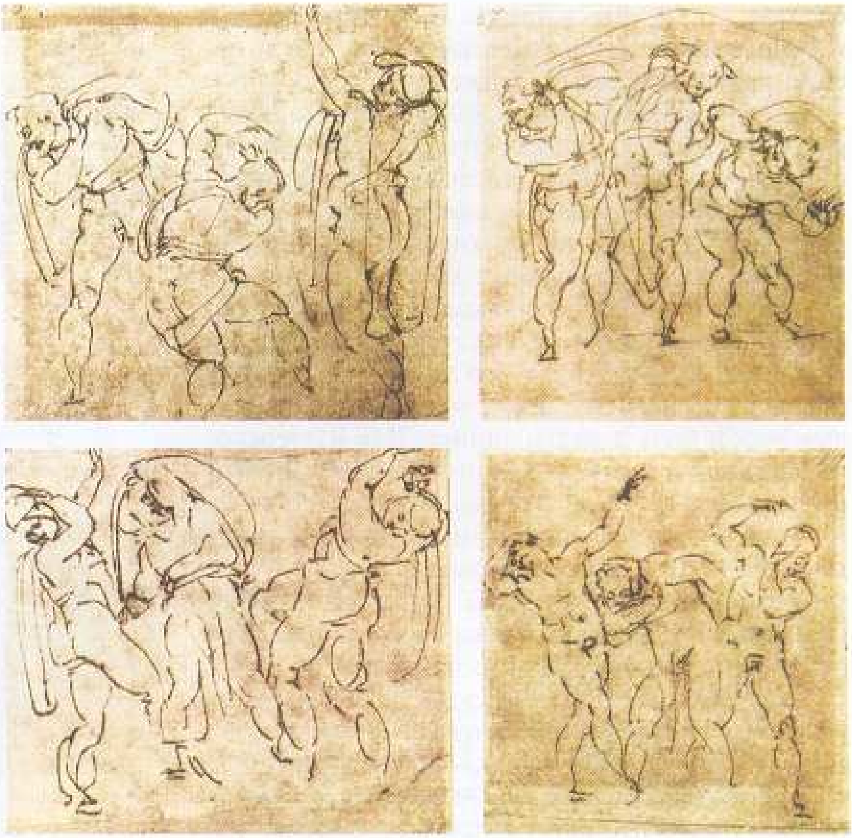


Рис. 29. Микеланджело. Беглые наброски обнаженных фигур

Рис. 30. П. П. Рубенс. Танцующие крестьяне

Рис. 31. Ф. Гойя. Набросок портрета

фигуры, постарайтесь прежде всего определить и хорошо охарактеризовать ее движение. Я буду постоянно вам повторять: движение — это жизнь».

Следует особо отметить, что в набросках и зарисовках Энгра линия как средство изображения на плоскости реальной действительности достигает предельной выразительности. Линия Энгра ложится с удивительной меткостью и остается неизменно привлекательной, гибкой — то тонкой, как волос, то со значительным нажимом; она передает движение, объем, фактуру, светотень.

Недаром Энгр считал, что линия может все, и поневоле веришь ему, когда он говорит, что даже дым может быть передан линией. Для ма́стерского владения линией художник советовал непрерывно наблюдать и постоянно зарисовывать хотя бы несколькими мгновенными штрихами самое характерное в натуре: «Имейте всегда при себе альбом и отмечайте хотя бы четырьмя ударами карандаша предметы, вас заинтересовавшие, если нет времени изобразить их полностью»[1].

Не менее известны наброски и другого замечательного художника, современника Энгра — *Э. Делакруа* (1798—1863). В набросках Делакруа нет ничего нарочито правильного. Анатом может найти сколько угодно неверных деталей в изображенных им фигурах. Но наброски Делакруа с не меньшей силой, чем рисунки Дж. Б. Тьеполо, Дж. Л. Давида, Энгра, раскрывают психологическое состояние модели, не менее точно передают конструкцию, очертания — если наброски выполнены линиями и тональные отношения — если они выполнены в тоне. Делакруа, любивший рисовать лошадей, — один из лучших анималистов во всей мировой истории искусства. Тоновое пятно, линия, которая должна выразить не только объем или контур живого существа, но и направление, по которому оно собирается взметнуться в прыжке, побежать, упасть, придают наброскам мастера совершенно исключительную силу и новизну, успешно решают проблему движения.

Примером линейного рисунка Делакруа является набросок женщины для картины «Резня в Хиосе». Набросок выполнен в технике пером. Художника привлекает психологическая характеристика изображаемой модели. Причем мастер ищет убедительности не за счет передачи выражения лица, а за счет изображения очертаний всей фигуры, принявшей позу, характерную для состояния ужаса, горя и бессилия. Об этом свидетельствуют вся расслабленная фигура, опирающаяся на безжизненно опущенную левую руку, готовую каждую секунду под тяжестью тела подогнуться, и правая рука, которой женщина в отчаянии схватилась за голову. В рисунке главное выразительное средство — линия, идущая по очертанию внешних границ основных форм фигуры (головы, рук, ног, торса). В целях выявления характерного художник отбрасывает все, на его взгляд, ненужное, второстепенное. В наброске совсем нет детальной проработки формы. Отмеченная в начале работы легким нажимом линия, служащая границей резкого перехода одной формы в другую или обозначающая собой участки формы, находящиеся в тени, проводится очень интенсивно, сочно (рис. 32).

Рис. 32. Э. Делакруа. Набросок для картины «Резня в Хиосе»

Делакруа постоянно заботился о линейной выразительности наброска. К 1840 году относится его интересная запись о приемах рисования: «Во всяком предмете первое, что надо схватить, дабы передать в рисунке, — это контраст основных линий. Надо хорошо запечатлеть это в воображении, прежде чем прикасаться карандашом к бумаге»[2].

Среди бесчисленных рисунков художника есть наброски по силе выразительности не менее замечательные, чем его прославленные полотна. Недаром Делакруа писал в своем дневнике 4 апреля 1854 года: «Едва намеченный контур или набросок, проникнутый подлинным чувством, может стоять по своей выразительности на одном уровне с наиболее завершенными произведениями»[3].

Образцом внимательного изучения поворота, движения головы человека, характерных очерта-

[1] Цит. по: Энгр об искусстве / Сост. А. Н. Изергина. — М., 1962. — С. 60.

[2] Цит. по: Дневник Делакруа. — М., 1961. — Т. 1. — С. 104.

[3] Цит. по: Дневник Делакруа. — М., 1962. — Т. 2. — С. 13.

Рис. 33. Э. Делакруа. Наброски марокканца

ний лба, подбородка, носа и других лицевых частей головы, выражающих психологию, характер изображаемого человека, являются выполненные Делакруа наброски марокканца (рис. 33). Передаче всех указанных выше характерных черт способствует перовая техника, которая позволяет одними чрезвычайно лаконичными и вместе с тем предельно выразительными линиями и штрихами передать главное — форму, объем, контур, а за ними — движение, характер, психологию. Поистине каждый набросок — законченный портрет, самостоятельное произведение, сама жизнь.

Следует подчеркнуть, что прием работы пером имеет свои особенности и трудности: рисунки пером исправлению не поддаются. Каждый штрих, каждая линия, проведенные с любым нажимом на перо, остаются зафиксированными на листе бумаги (рис. 34—39). Поэтому, прежде чем нанести линию пером с тушью, рисующий долго примеряет местоположение этой линии, проводя рукой в воздухе по направлению изображаемой линии. Конечно, понятие «долго» — относительно. Часто рисующий вынужден молниеносно набросать несколько линий по контуру форм, также молниеносно выявить штриховкой тоновые отношения (если ставится такая задача), и, конечно, у него нет возможности предварительно примерять в воздухе направление линий и штрихов. Но в этом случае, еще не проведя ни одной линии, рисующий уже представляет себе конечный результат своей работы. Он как бы строит свой рисунок в сознании, а затем только воспроизводит его на листе бумаги. Причем это построение рисунка в сознании происходит моментально по вышеуказанной причине. Все это обусловливает цельность образа изображаемого. То есть, как верно замечает известный художник А. М. Лаптев в своей книге «Рисунок пером», в противоположность углевому и карандашному рисункам, которые могут создаваться путем постепенной нагрузки линиями, растушевками и светотенями, «рисунок пером рождается из элементов, данных сразу в полную силу напряжения. Поэтому художник, делающий оригинал, в большинстве случаев заранее четко представляет и степень напряженности штрихов, и их взаимосвязь, т. е. уже предполагает его будущую цельность. Даже если на ходу приходится что-то менять, то все-таки он должен всегда руководствоваться общим целым»[1].

[1] *Лаптев А. М.* Рисунок пером. — М., 1962. — С. 64—65.

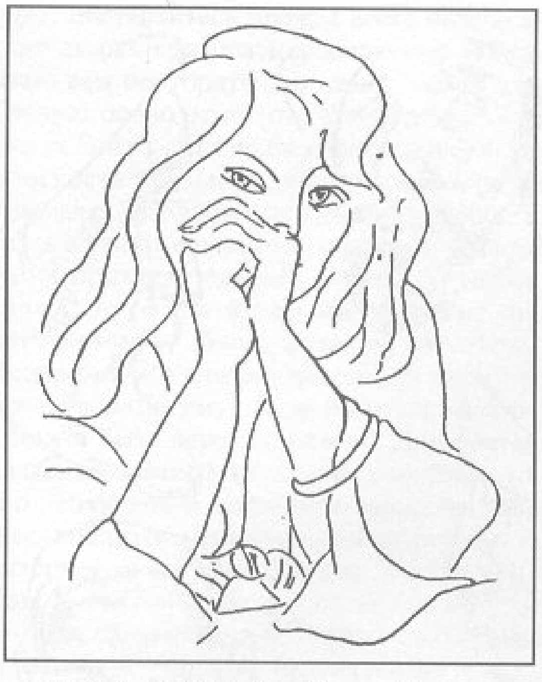


Рис. 34. А. И. Матисс. Женский портрет

Обычно рисунки пером бывают четырех видов:
контурно-линеарные (*линейные*),
штриховые,
смешанные (*линеарно-штриховые*),
живописно-тональные.

Так как в основе первых трех видов перовых набросков всегда лежит линия, рассмотрим конкретные примеры.

Ярким примером контурно-линеарного рисунка является «Женский портрет» *А. Матисса* (1869—1954). Для Матисса характерно то, что линейный рисунок в его творчестве выполняет не подсобную роль, а самостоятельную, являясь равноправной частью всего его творчества. Отсюда серьезное и ответственное отношение к наброскам, выработка своего индивидуального метода рисования. Выполнив с натуры тщательно проработанный реалистический рисунок, Матисс начинает делать с него другой, уже обобщенный рисунок, и так много раз. В итоге линия, очень точная и цельная, охватывает контур и обозначает основные, самые главные и характерные формы внутри очертания головы, фигуры (рис. 34).

Приведенный в книге рисунок Матисса характеризуется свободой движения линий, их легкостью и особой гибкостью, изяществом, «музыкальностью». Непринужденность и простота (за которой стоит огромная, трудоемкая работа) исполненного художником портрета красивой молодой женщины с вьющимися пышными волосами по-настоящему поражает и восхищает, оставляет неизгладимое впечатление.

Примером штрихового наброска может служить набросок собаки, выполненный *А. М. Лаптевым* (1905—1965). Короткие штрихи, то сливаясь, то резко обрываясь, выявляют форму, ее движение, очертание собаки, фактуру лохматой шерсти, создавая в целом привлекательный образ любимого домашнего животного (рис. 35). Аналогично выполнены наброски В. Н. Горяева «Работница», В. М. Конашевича и А. А. Дейнеки (рис. 36—39).

Образцом мастерского сочетания линий и штрихов в наброске можно считать многие рисунки *Ван Гога* (1853—1890). Как правило, в его рисунках мы видим четко выраженные штрихи, подчеркивающие направление и пластику формы, фактуру изображаемых объектов, их тональные контрасты в сочетании с гибкими, иногда охватывающими весь абрис объекта линиями. Иногда кажется, что штрихи, особенно короткие, доходящие до точек, в контрасте друг с другом (в зависимости от направления формы) разбивают единство изображаемой природы на отдельные фрагменты. Однако при внимательном всматривании в рисунок видишь, что при всей напряженности, контрастности штрихов и линий рисунок не теряет цельности изображения, образа природы, а при всей кажущейся на первый взгляд сухости, скупости, лаконичности выразительных средств в нем ясно ощущается певучесть, лирика, так характерные для набросков, например, Рембрандта, выполненных совсем в иной манере. Кстати говоря, часто сочетание насыщенных штрихов и линий в рисунках Ван Гога создает впечатление живописных рисунков. Эта манера рисования позволяет художнику передать свои непосредственные впечатления от увиденного. И вместе с тем за этой непосредственностью, простотой технической манеры стоит внимательнейшее изучение изображаемого, хорошее знание формы, конструкции, остро развитое чувство композиции. В определенной мере графическую манеру, почерк мастера обусловливает и материал, которым он пользуется: Ван Гог в основном рисовал тростниковым пером.

Рис. 35. А. М. Лаптев. Набросок «Терьер»

Рис. 36. В. Н. Горяев. Набросок «Работница»

Рис. 37. В. М. Конашевич. «На улице». Из серии «Улица»

Рис. 38. А. А. Дейнека. Из крымских зарисовок

Рис. 39. А. А. Дейнека. Из крымских зарисовок

Примером быстрого, непосредственного изображения с натуры линиями и штрихом является рисунок *Э. Мане* (1832—1883) «Портрет мадам Гийоме» (рис. 22). Мы видим нежное, чуть удивленное лицо молодой девушки в шляпе, с вьющимися волосами. Плавные, чрезвычайно гибкие, доходящие до музыкального звучания линии графического карандаша по крупнозернистой бумаге, то едва касаясь бумаги, тонкие, как нитка, то проведенные широко, с нажимом боковой поверхностью грифеля, создают впечатление трепетности взгляда, подчеркивают изящество красивого лица девушки, поворота ее головы. Свободно льющиеся, чрезвычайно нежные линии вполне соответствуют поставленной мастером задаче — передать нежность, непосредственность, живость портретируемой девушки. Глядя на рисунки, поражаешься, как можно с помощью простого художе-

ственного средства — графического карандаша с такой силой и глубиной передать образ человека, его внутреннее психологическое состояние.

Широко использовал в своем творчестве линейные карандашные наброски и выдающийся советский художник *А. А. Пластов* (1893—1972). Примером такого рода набросков Пластова является портретный набросок «Иван Сергеевич Тоньшин». Так же как и в предыдущем рисунке Э. Мане, в наброске А. А. Пластова гибкая, плавная линия с абсолютной точностью и достоверностью очерчивает характерные формы лицевой части головы, затылка, шеи, создавая выразительный и глубоко психологический образ русского крестьянина. Однако, в отличие от динамической, контрастной линии Мане, линия Пластова более сдержанная, внешне менее эффектная, вместе с тем она, как никакая другая, более соответствует характеру изображаемой формы — образу крестьянина. Здесь художественная форма слита воедино с содержанием.

Наброски замечательного русского художника первой половины XIX века *А. А. Иванова* (1806—1858) отличаются разнообразием приемов выполнения. Некоторые наброски намечены легкими, еле заметными линиями, другие четко проработаны, но в любом случае они — не самоцель, а средство, помогающее художнику в решении его творческих замыслов, средство изучения действительности. Внимательный анализ набросков и зарисовок А. А. Иванова свидетельствует, что в его творчестве преобладает способ выполнения быстрых рисунков одними линиями; очень часто художник выискивает только контуры, способные дать представление о движении, характере формы и без тушевки вызвать впечатление объема. Для мастера характерно применение плавной линии, очерчивающей в целом фигуру человека, животного, крону дерева, архитектурное сооружение.

Выдающийся русский художник *П. А. Федотов* (1815—1852) также очень много своих набросков и зарисовок выполнял одними линиями. В быстрых рисунках основное внимание он уделял характеру людей, выражению их лица, манере держать себя в зависимости от обстановки. Одновременно с этим в набросках он решал задачу экспрессии, выражения позы изображаемого человека, ракурса, перспективы и т. п.

Многие наброски П. А. Федотова носят ярко выраженный социальный характер. В них художник беспощадно вскрывает уродливые порядки современной ему жизни. Сознание того, что за кажущимся приличием и благопристойностью скрывается аморальное и пустое содержание, пронизывает насквозь творчество художника-психолога. Показывая мужчин, покупающих красоту бедных девушек, богатых барынь, помешавшихся на любви к собакам, карточных шулеров и множество других типов тогдашней России, художник смеется сквозь слезы. В его душе живет ненависть к всеразъедающей пошлости, тоска по иному, подлинно человеческому бытию.

Анализируя набросок «Шарманщик», мы обращаем внимание на то, что П. А. Федотов начинает рисовать с контура общей формы, с очертания общей массы и движения, легкими линиями, едва нажимая на карандаш. И только после того, как художник уже уверен в правильности намеченного движения и характера, он заостряет свое внимание на наиболее важных моментах в натуре и в наброске, проводя более уверенно линии, которые считал верно найденными, и одновременно все больше выявляет объем, форму тела, каждой его части. Но и под едва намеченными линиями проступает общая объемная масса объекта. Художнику не удается сразу точно наметить на бумаге положение в пространстве фигуры обезьянки и ее движение. И он тут же общими линиями начинает перерисовывать ее до тех пор, пока она не получается правильно, после чего сразу же обводит уверенными линиями четко найденное движение.

Способ выполнения П. А. Федотовым набросков легко можно проследить и в ряде других его работ, в частности в двух набросках обнаженных фигур, склонившихся к земле. Федотов молниеносно, одним росчерком карандаша намечает общую массу каждой фигуры, движение фигур. Повторные штрихи, проведенные по ранее намеченному штриху или рядом, уточняют объем, движение фигур, направление их отдельных частей. Эти линии значительно короче первых, но по-прежнему художник прежде всего следит за общим очертанием фигур, не вдаваясь в разработку деталей. Каждый штрих носит ищущий, познающий характер. Затем общими линиями намечаются некоторые подробности: ступни ног, кисти рук и т. д., — прорисовываются надбровные дуги, нос, рот.

Интересно отметить, что, придавая наброску огромное значение как важнейшему средству познания натуры в изобразительном искусстве, П. А. Федотов призывал художников везде: на улице, дома, в общественных местах, на рынке — внимательно наблюдать за всем и делать бесчисленные зарисовки. Он считал, что только при этом условии художник может познать окружающую действительность. Сам художник пользовался каждым удобным случаем, чтобы сделать хотя бы минутный набросок того, что привлекло его внимание, заинтересовало, что он старался изучить и познать. Лично зная П. А. Федотова, А. В. Дружинин пишет в своих воспоминаниях: «...все лица, знакомые Павлу Андреевичу, были перерисованы по несколько раз, во всех видах, и он набил

Рис. 40. В.А.Серов. Портрет скрипача Изаи

свою руку до того, что мог шутя, одною чертою изображать того или другого из своих приятелей, товарищей и начальников»[1].

Особый интерес представляет изучение набросков и зарисовок выдающегося рисовальщика *В.А. Серова* (1865—1911).

Общеизвестно, что В.А.Серов с раннего детства заносил в свои альбомчики все, что окружало его. И.Грабарь, близко знавший В.А.Серова, пишет: «Не только у Репина, но и дома, и на улице он не расстается с альбомом, постоянно рисуя все, что ни попадется»[2]. Эта привычка сохранилась у художника до конца жизни.

В.А.Серов не довольствовался удачно найденным, раз и навсегда выработанным графическим способом, как это часто наблюдается у многих художников, а каждый раз искал нового, еще не использованного им подхода. Разнообразие подходов к выполнению набросков сказывается прежде всего в использовании различных материалов для рисования, которыми художник одинаково хорошо владел: это свинцовый и графитный карандаши, мел, пастель, уголь, соус, цветные карандаши, перо с тушью, акварель, темпера. И всегда выбранный материал помогает выразить наиболее полно содержание наброска, эстетическое отношение художника к изображаемому.

Об исключительной выразительности «серовской» линии, проведенной с помощью графитного карандаша, свидетельствует набросок «Портрет скрипача Изаи» (рис. 40).

Художник начинает набросок слабыми, дрожащими, как звук скрипки, линиями, едва касаясь карандашом плоскости листа бумаги. Эти первоначальные, почти незаметные линии хорошо видны на рисунке — левая и правая кисти рук, нос, губы, подбородок. Такое начало в данном случае, очевидно, объясняется подвижностью модели и трудностью сразу же более уверенно наметить на рисунке пространственное расположение объемных масс, а также тем, что у художника в этот момент преобладают элементы воображения над элементами непосредственного восприятия. Он буквально с первого взгляда запечатлел образ объекта изображения и стремится перенести его на бумагу. Причем приемы проведения первых же линий таковы, что чувствуешь, как мастер рисунка сразу уловил буквально все в натуре, и последующие молниеносные взгляды на объект изображения помогают ему лишь уточнить первоначально воспринятое, более правильно определить направления формы на плоскости листа.

Следующий этап работы характеризуется более конкретной прорисовкой всего наброска. Образ играющего на скрипке Изаи, запечатленный в зрительной памяти художника при первом взгляде на музыканта и перенесенный на плоскость листа бумаги при доминирующем значении элементов воображения, оказывается уже недостаточным. И дальнейшая конкретизация образа протекает под решающим влиянием элементов восприятия. В наброске каждый штрих становится более уверенным и точным. В сущности, это линия, иногда еле видимая и прерывистая, иногда широкая, с сильным нажимом на карандаш и очень напряженная.

Иногда одна линия очерчивает почти всю фигуру (линия, очерчивающая левую руку, скрипку, голову и переходящая в линию спины), меняясь на всем протяжении: то становясь очень тонкой, как нитка, то толстой и интенсивной. Причем эта широкая линия одновременно с выявлением границы формы в пространстве обозначает обычно тень, тем самым определяя пространственное положение объемных масс на двухмерной плоскости листа. Часто рядом с начальными линиями, проведенными больше по воображению, чем по непосредственному восприятию объекта после повторных взглядов на натуру (линии спины, правой руки, скрипки), проводится одна или еще не-

[1] Цит. по: Книга для чтения по истории русского искусства. — М.; Л., 1948. — Вып. 4. — С. 11.

[2] *Грабарь И.Э.* Серов-рисовальщик. — М., 1961. — С. 9.

сколько линий, уточняющих пропорции, направление формы, пространственные отношения. Линии сами по себе плавные, гибкие. Набросок выполнен на крупнозернистой бумаге мягким карандашом.

Описанная выше техника позволяет художнику в течение нескольких минут и секунд наметить общее движение фигуры человека или животного, направление отдельных частей тела, ракурс, выявить объем, обозначить тень и свет, уловить позу, передать внутреннее состояние объекта изображения. В таких набросках В. А. Серов передает только главное, наиболее характерное, опуская все, на его взгляд, ненужное.

Хотя мы и указываем на отдельные этапы построения набросков и зарисовок, надо иметь в виду, что, в отличие от аналогичных этапов построения длительного рисунка, этапы выполнения набросков протекают гораздо быстрее, смены одного этапа другим значительно менее заметны внешне: ведь наброски и зарисовки выполняются сразу, без перерыва во времени (рис. 40, 41).

Набросок В. А. Серова «Портрет балерины Т. П. Карсавиной» иллюстрирует блистательную технику рисования художника. Эта работа поражает свободой выполнения, легкостью штриха, предельной четкостью и точностью линий, передающих форму лаконичными средствами. Художник любуется объемной линией, ее пластичностью, гибкостью, изяществом и красотой. В рисунке выражены характер и психология человека, и все это в результате глубокого знания формы и мастерского умения пользоваться изобразительными средствами.

В другой работе Серова — в наброске обнаженной женщины к картине «Похищение Европы» линия значительно лаконичнее, строже и вместе с тем с поразительной легкостью очерчивает всю фигуру с головы до ног (рис. 42—44). Так и кажется, что художник начал из одной точки вести линию и, уже не отрывая острия карандаша, вел ее дальше, охватывая одной линией всю фигуру. Но за этой лаконичной и такой уверенной линией чувствуешь огромную предварительную аналитико-синтетическую деятельность мысли художника. Прежде чем уверенно провести тот или иной отрезок линии, мастер неоднократно сравнивал расположение, пропорции рук, ног, головы, туловища, обобщал мелкие формы в крупные, основные и только после этого наносил меткую линию. В итоге с предельной характеристикой изображается красивое тело молодой женщины. Плавные изящные линии представляют собой единое целое с образом округлых, полных очарования форм женского тела. Выразительны и наброски В. А. Серова «Натурщица» и «Портрет Василия Качалова» (рис. 45, 46).

О стремлении В. А. Серова к выразительной простоте линии говорит особый прием работы мастера, который заключался в том, что художник рисовал в специальном альбоме с пергаментной прозрачной бумагой (калькой). Начиная первый набросок с предпоследней страницы альбома, художник рисовал молниеносно, буквально в одну-две минуты, и тотчас переворачивал страницу, ложившуюся на предыдущий набросок, который через прозрачный новый лист был четко виден. По проступающему контуру он быстро проходил снова карандашом, уточняя и упрощая то, чем он был недоволен в предыдущем наброске. Так проделывалось до четырех, пяти и даже семи раз, и с каждым разом набросок улучшался. В альбоме оставался последний, наиболее удавшийся набросок, остальные уничтожались.

Другой способ Серова состоял в том, что, изображая модель, художник линией как бы искал характер. Когда мы смотрим на наброски лягушек, то представляем себе мысленно карандаш художника, который следует по направлению формы, ведя тонкую, гибкую линию; вот рука художника остановила карандаш, художник на мгновение замер, раздумывая и определяя, в каком же направлении идет дальше форма. Об этой паузе свидетельствуют утолщения на конце линий — точки. После таких остановок мастер продолжает вести линию, определяющую границу перехода одной формы в другую. Для более точного определения объема каждой формы В. А. Серов тут же наносит ряд четких, коротких штрихов, идущих по форме и подчеркивающих ее. В результате не только передается движение лягушек, но и их характерные особенности. Каждый набросок превращается в увлекательный рассказ (рис. 47).

Работая над иллюстрациями к басням, В. А. Серов изучал соответствующую обстановку и делал наброски с натуры в тех случаях, когда другой художник рисовал бы по памяти. Для того чтобы получить впечатление от непосредственного соприкосновения с живой правдой и непосредственного личного переживания ее, В. А. Серов подчас проделывал невероятные вещи. В своих воспоминаниях дочь художника О. Серова пишет: «Для басни "Ворона и Лисица" он приставил лестницу к громадной ели на краю парка и, забравшись на один из верхних суков, на котором, по его представлению, должна была сидеть ворона, делал оттуда зарисовки»[1]. Вот почему изображение в этих набросках отличается такой живостью и реальностью (рис. 48).

Следует заметить, что художник вообще любил изображать животных, поэтому иллюстрации

[1] *Серова О. В.* Воспоминания о моем отце В. А. Серове. — М.; Л., 1947. — С. 47.

Рис. 41. В. А. Серов. Портрет балерины Т. П. Карсавиной

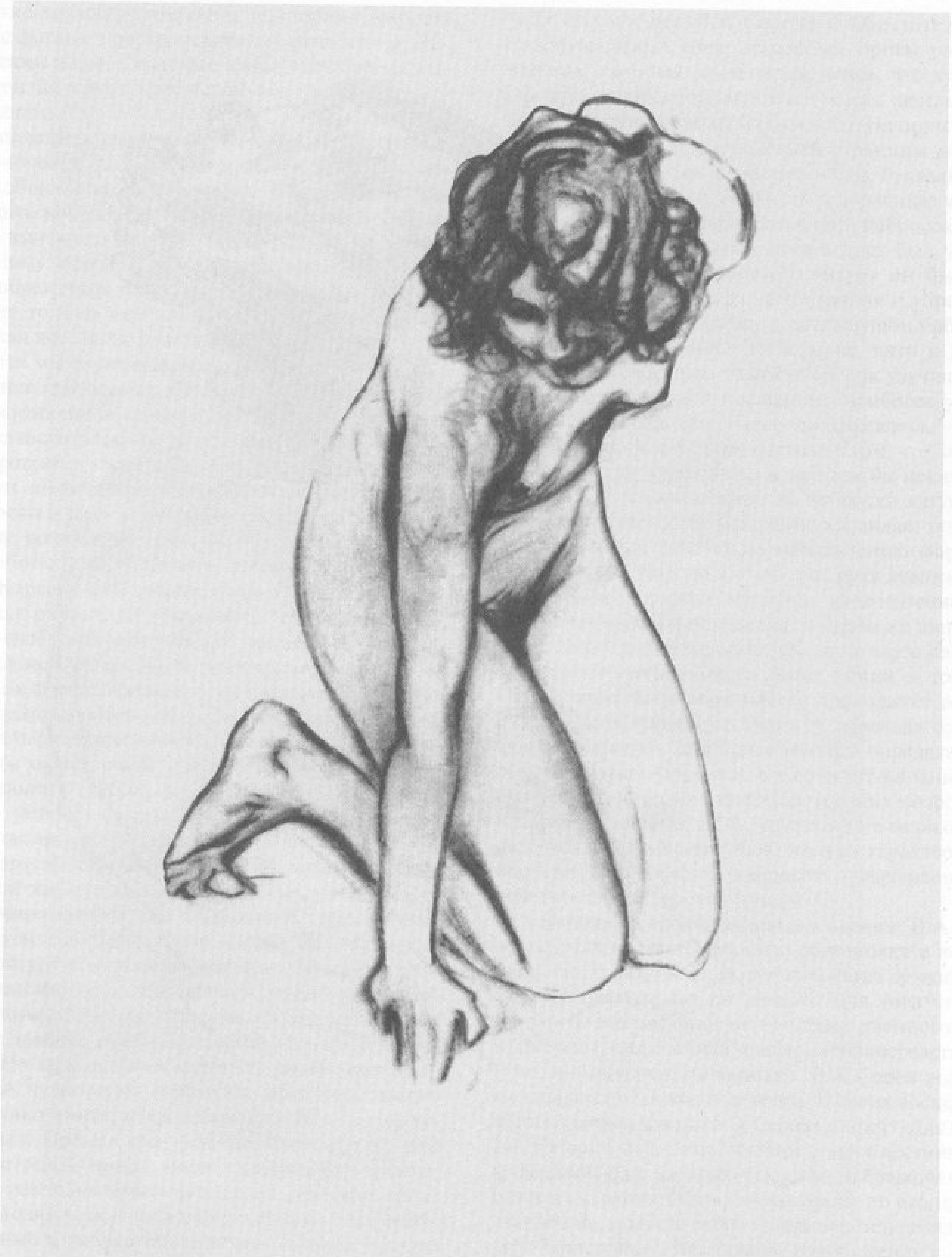


Рис. 42. В. А. Серов. Обнаженная женщина

Рис. 43. В.А.Серов. Эскиз картины «Похищение Европы»

Рис. 44. В.А.Серов. Похищение Европы

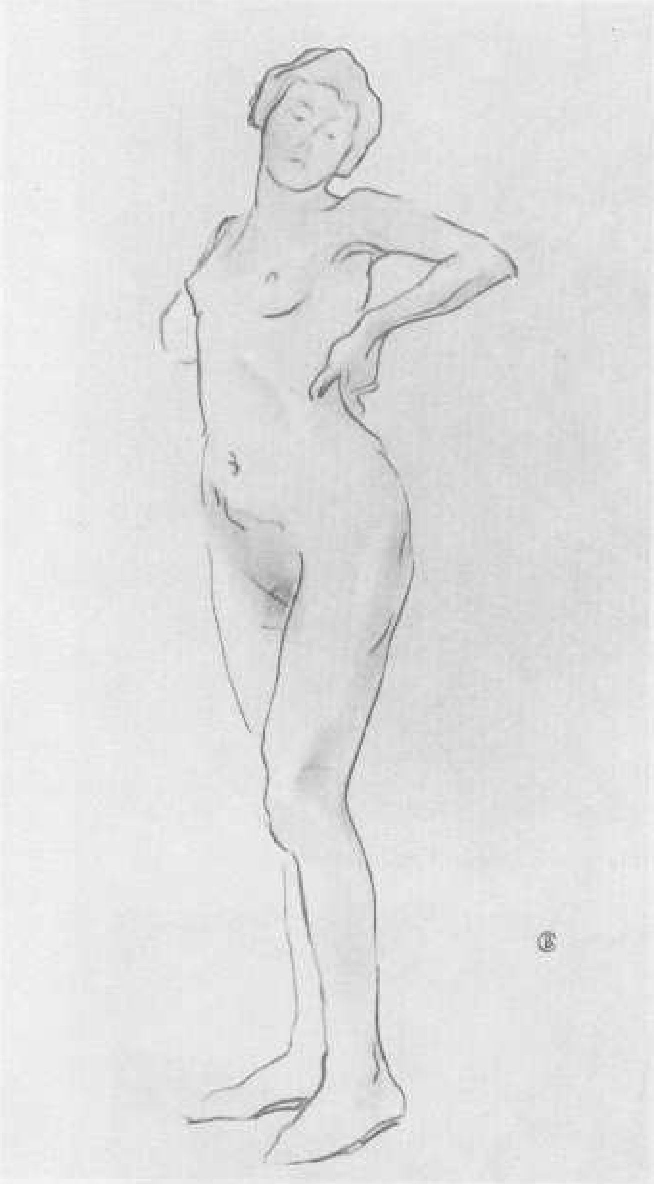


Рис. 45. В. А. Серов. Натурщица

Рис. 46. В. А. Серов. Портрет Василия Качалова

к басням Крылова увлекли его надолго. К иллюстрациям Серов сделал бесчисленное множество натурных зарисовок. Здесь и любимые им вороны, лошади, львы, волки, лисицы, обезьянки, и зарисовки деревьев и листьев капустных грядок, и многое другое. Мастер наброска — В. А. Серов не удовлетворялся передачей общего характера и движения животных, а добивался такой выразительности и раскрытия внутреннего мира своих героев, что каждый набросок с натуры превращался в психологический образ животного, наделенный и типичностью, и индивидуальностью.

Легкостью, артистичностью, огромным мастерством поражают нас наброски Ф. А. Малявина, Н. Н. Жукова, В. И. Мухиной, в которых линия выражает абсолютно все (рис. 49—56).

О широких возможностях линейного наброска в изучении и передаче быстрого движения, мгновенных, почти неуловимых прыжков, поворотов свидетельствуют многочисленные наброски замечательного художника *А. А. Дейнеки* (1899—1969). Сам художник рассказывает: «Когда я расписываю стены выставки, я вспоминаю свои никчемные пейзажи, цветы, наброски, без которых я, как без души, не мог бы делать свои махины»[1]. Как правило, наброски А. А. Дейнеки линейные, очень выразительные, энергично намеченные простым карандашом. Силуэтный абрис фигуры помогает восприятию пропорциональности целого, гармонии общего и относительной плавности строения фигуры.

Особенно превосходны быстрые наброски художника, где буквально одной-двумя линиями обрисовывается вся фигура человека или животного в движении. Дейнека считает, что для познания пространственного положения человека во время работы, ходьбы, плавания, прыжка с парашютом и т. п. совершенно необходимо делать такие мгновенные, «секундные» зарисовки. В книге «Из моей рабочей практики» Дейнека пишет: «Я часами покрываю листки альбома такими без-

[1] *Дейнека А. А.* Из моей рабочей практики. — М., 1961. — С. 18.

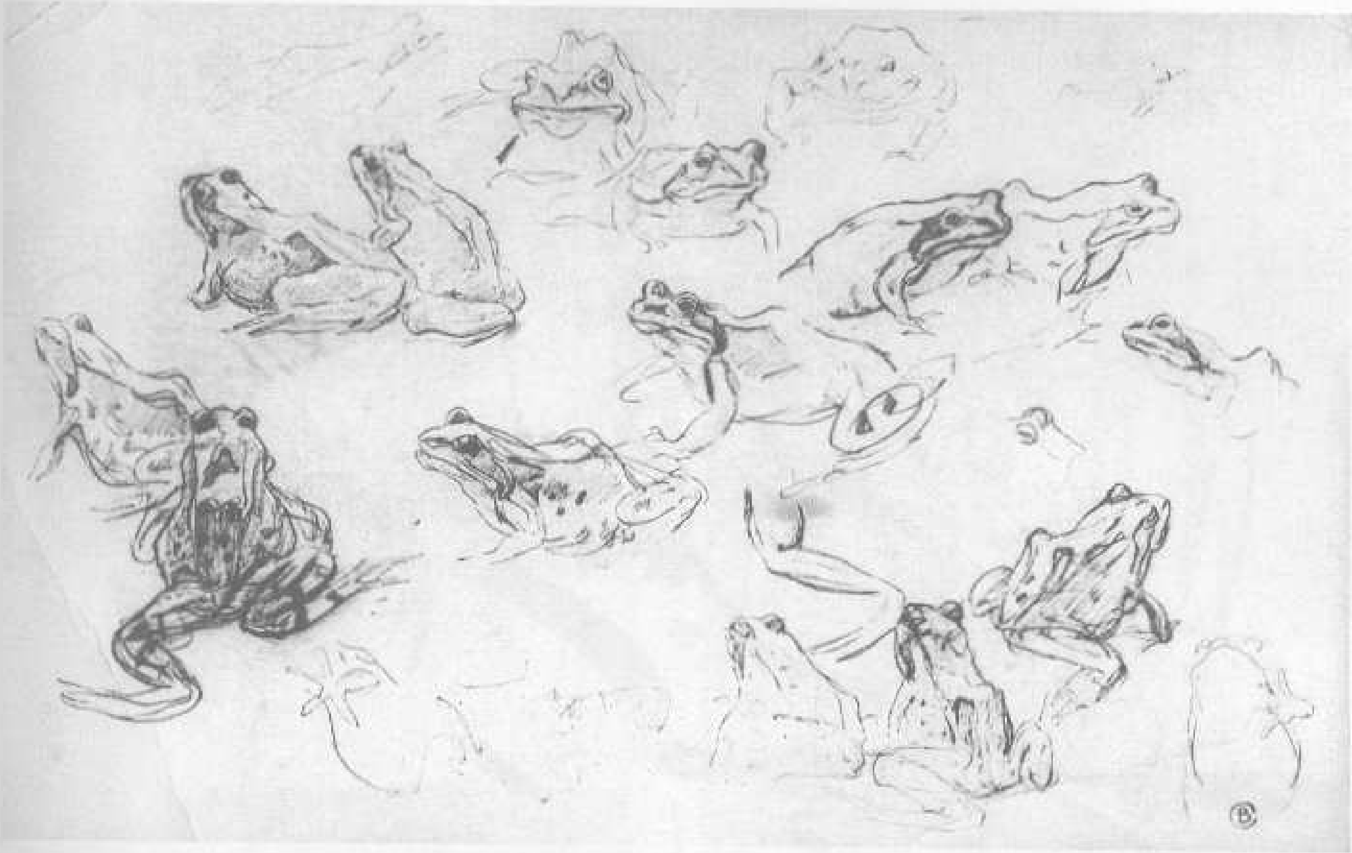


Рис. 47. В.А.Серов. Наброски лягушек

Рис. 48. В.А.Серов. Иллюстрация к басне И.Н.Крылова «Ворона и лисица»

Рис. 49. А.Ф. Малявин. Портрет Бакста

грамотными, школярскими и такими убедительными своей динамической правдой «снайперскими» набросками с динамовских прыгунов. Через каждую минуту в воздухе летит человек. Мгновение — на сетчатке глаза фиксируется силуэт летящего. Мгновение — и пока голова прыгуна выскакивает из воды рывком, врисовываю в лист впечатление»[1].

«Наброски прыгунов» со всей убедительностью раскрывают нам один из способов построения художником быстрого рисунка. Рисунки Дейнека выполняет линией, очерчивающей всю фигуру. Показывая движение, выражающееся в характерном для прыжка в воду положении туловища, направлении рук, ног, он одновременно заботится о правильной передаче основных пропорций человеческого тела. Стремясь схватить общее, основное, мастер из-за быстроты выполнения набросков не успевает прорисовать ступни ног, кисти рук. В общем, рисунки представляют схематическое изображение, но с четко выраженными пропорциями форм, направленностью частей тела. Схематичность построения набросков способствует решению поставленных художником задач.

«Наброски борцов» выполнены более динамично. Дейнеке важно было передать экспрессивность движений борющихся людей в самый решающий момент схватки — когда один из них бросает на ковер другого. Линии очерчивают объемную массу по ее внешнему касанию с пространством. Сама по себе линия, то почти незаметная, то проведенная с силой, акцентирует внимание зрителя на напряжении мышц, общем расположении форм в пространстве (рис. 57, 58).

Способы выполнения художником набросков и характер изображения говорят о том, что у Дейнеки в процессе быстрого рисования решающими в создании образа, необходимого для полноценного целенаправленного рисования, являются элементы воображения. То есть образ, полученный в самом начале восприятия, на протяжении всего времени остается доминирующим. Момент начального восприятия может протекать буквально десятые и сотые доли секунды ввиду быстрого изменения положения объекта изображения

[1] *Дейнека А.А.* Из моей рабочей практики. — М., 1961. — С. 18.

Рис. 50. Н.Н.Жуков. Сестра и брат

Рис. 51. Н.Н.Жуков. Ровесники

Рис. 52. В.И.Мухина. Набросок скульптуры для здания гостиницы «Москва»

в пространстве. Но целенаправленность восприятия художника создает условия, обеспечивающие даже в такой короткий срок восприятия образование на сетчатке глаза образа, предрешающего успешное выполнение выразительного наброска.

Рис. 53—55. В. И. Мухина. Наброски к группе «Хлеб»

Рассматривая способ построения набросков и зарисовок одними линиями, как правило, идущими по внешнему очертанию контура предмета, необходимо заметить, что многие видные психологи и физиологи подтверждают большое значение контура для узнавания объектов, для познания их строения и формы. И. М. Сеченов писал: «Контур предмета, как линия его раздела от окружающей среды, принадлежит к самым резким чертам всякого видимого образа»[1].

В другой его статье мы читаем: «В некоторых случаях запоминание контура бывает достаточно не только для обособления предмета, но и для отличения его от других схожих»[2].

Контур — не какая-то абстрактная геометрическая форма или сумма линий неопределенного очертания. Контур представляет собой границу объемной формы с внешней средой, он тесно связан с конструктивными закономерностями индивидуальной формы, с особенностями перспективных сокращений плоской поверхности, распределением света и тени. Поэтому уже одним контуром можно передать пространственные отношения объекта, его пропорции, величину, движение, объемность.

Теперь схематически рассмотрим этот прием на примере выполнения с натуры наброска спи-

[1] *Сеченов И. М.* Избранные произведения. — М., 1958. — С. 346.

[2] Там же. — С. 256.

Рис. 56. В.И.Мухина. Хлеб

Рис. 57. А.А.Дейнека. Борцы

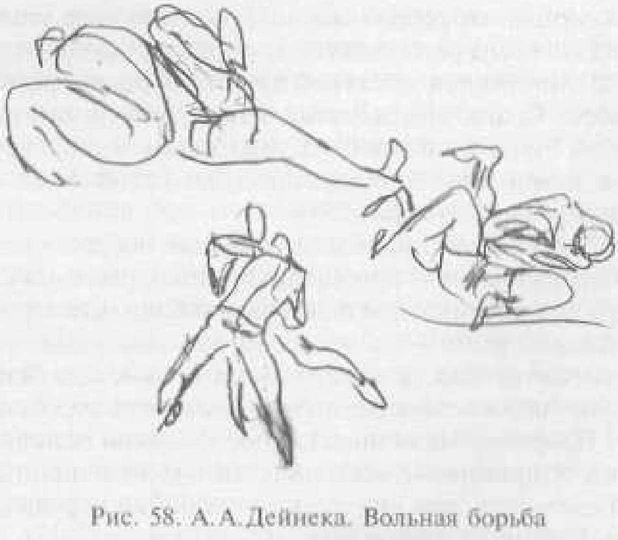


Рис. 58. А.А.Дейнека. Вольная борьба

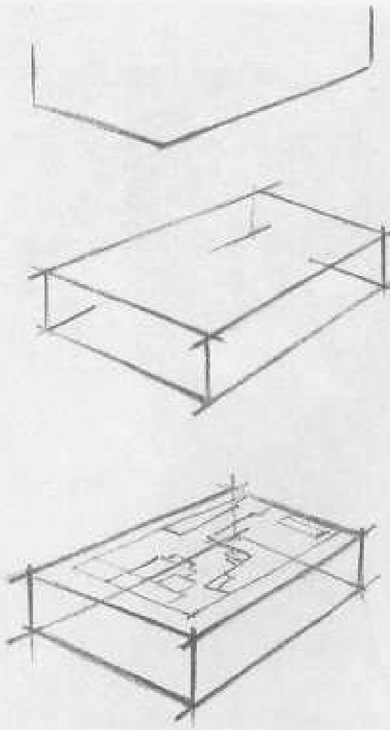


Рис. 59. Набросок спичечной коробки

чечной коробки. Вначале нужно представить себе, как будет расположен рисунок коробки на листе бумаги: компоновка наброска должна быть тщательно продумана. С этой композиционной наметки и начинают. Намечается одно вертикальное боковое ребро, получаемое от пересечения двух боковых стенок и обозначающее высоту коробки, линия идет дальше, определяя боковые горизонтальные ребра (нижние), выявляющие угол, под которым расположена коробка к рисующему, и заканчивается наметкой другого вертикального ребра. Правильно наметив эти первые линии на листе бумаги, можно быть уверенным, что набросок композиционно хорошо будет расположен в данном формате (рис. 59).

Дальнейший процесс выполнения наброска состоит в уточнении пропорций крышки, расположения ее в пространстве и выявлении ближнего к рисующему угла. В это же время тонкими линиями намечается высота двух боковых стенок коробки. Намечаются остальные стенки спичечной коробки.

Набросок заканчивается прорисовкой основания и проверкой всех намеченных отношений. Убедившись, что конструкция коробки передана правильно и соблюдены законы перспективы, с большим нажимом карандаша проводятся линии, ближе расположенные к нам, отчего сразу же более четко выявляются пространственные отношения. Общими линиями теперь намечается изображенное на крышке.

При рисовании этим же способом предмета сложной формы (т.е. предмета, имеющего в основе строения несколько геометрических тел, например чайника) начинают с абриса общей формы, без обозначения более мелких частей. Первые линии призваны определить композиционное расположение рисунка на листе бумаги. Одновременно с линиями, обозначающими построение чайника, выявляется объем более сильным нажимом карандаша на бумагу с теневой стороны. Обтекаемые формы чайника требуют более гибкой линии, в отличие от спичечной коробки, которую рисуют прямыми линиями.

Затем намечают остальные элементы чайника — носик, ручку, крышку. Эти детали нужно стараться изображать так же, как и главную часть чайника: непрерывной линией с одновременным обозначением объема утолщенными линиями.

Последний этап работы заключается в проверке и поправках намеченной формы.

Наброски спичечной коробки и чайника выполняются графитным карандашом. С таким же успехом можно сделать наброски указанным способом при помощи пера и туши, цветными карандашами или углем.

ВЫПОЛНЕНИЕ НАБРОСКОВ ЛИНИЯМИ С ТОНОВОЙ ПРОРАБОТКОЙ ФОРМЫ

Широко применяется и способ выполнения набросков линиями с одновременной проработкой формы тоном.

Рисующий, начиная построение формы с общего контура, сразу начинает моделировать отдельные объемные массы, расположенные в пространстве в определенной связи друг с другом и выявляющиеся светом и тенью. Линии в таких набросках прерывистые, штрих или тушевка подчеркивают и уточняют форму. В этом случае тоновая обработка формы идет параллельно с проведением первых линий, показывающих очертание объекта или отдельных его частей. Часто на начальной стадии набросок начинается тонкими, безнажимными линиями по общему очертанию объекта изображения, после чего ведется обработка рисунка тоном.

Данным способом выполнены многие наброски *Леонардо да Винчи* (1452—1519). Великий итальянский художник, математик, механик и инженер Леонардо да Винчи считал набросок средством познания реальности во всем ее бесконечном многообразии, точнейшим инструментом для выражения множества наблюдений, опытов, творческих замыслов и исканий. В научных и технических изысканиях Леонардо рисунок редко остается простой иллюстрацией: очень часто это продолжение, развитие и обогащение мысли, переданной в образной форме.

Леонардо да Винчи рисовал все, что привлекало его пытливое внимание, рисовал всегда и везде. Он имел обыкновение повсюду носить с собой маленькие альбомчики, где делал бесчисленные зарисовки, которые использовал потом при работе над задуманной картиной. Леонардо любил рисовать и животных — кошек, лошадей, медведей; среди его рисунков животных имеются маленькие моментальные наброски движений, анатомические этюды мускулатуры и скелетов, тонко подмеченные ракурсы. Очень часто на одном и том же листе показано строение какого-либо растения, тут же — наброски лошади или портретные зарисовки группы людей.

Автор живописных полотен, равных которым нет не только по качеству исполнения, но и по широте изображения явлений окружающего мира, Леонардо был и первоклассным мастером рисунка, одинаково виртуозно владеющим углем и сангиной, карандашом и кистью, пером и пастелью, что позволяло ему решать самые разнообразные творческие задачи (рис. 60).

Один из ранних набросков Леонардо помечен 1473 годом и изображает пейзаж окрестностей Флоренции. Никто еще до Леонардо пространство и структуру каменистой почвы, деревья с их трепетно дрожащей листвой, горы, даль не ставил самостоятельной целью изображения в рисунке. Художник с самого начала ищет и добивается общего результата восприятия мира как живой целостности. Рассмотрим в качестве примера его зарисовки лошадей для конного монумента Сфорцы. Рисунки выполнены серебряным штифтом на розовой грунтованной бумаге (рис. 61).

На листе бумаги мы видим четыре изображения лошади в разных поворотах. В набросках художник ставит задачу точной передачи пропорций тела лошади. Наброски начаты довольно короткими безнажимными линиями по контуру крупных форм — голова, туловище, шея, ноги. Длина штрихообразных линий, как правило, зависит от протяженности той или иной формы (яркий пример — набросок слева на стадии первоначального построения).

Для более правильного обозначения направления форм часто рядом с начальными линиями проводятся почти параллельные им новые, их может быть несколько, они ведутся с большим нажимом (это объясняется тем, что автор, сравнивая свой рисунок с натурой, видит несоответствия изображения на наброске с натуры и, стремясь исправить такое положение, сразу уверенно проводит правильные линии). Линии представляют собой не просто плоский проволочный контур, а являются границей перехода одной формы в другую или обозначают собой место перехода одной формы в другую. Причем, как мы уже указывали, линии проводятся по внешнему очертанию форм, т. е. построение наброска начинается с выявления силуэтного касания объемной формы с окружающей средой.

На этом этапе построения линии, хотя и объемные, а не плоские (за каждой линией мы чувствуем направление формы, объем), имеют простой, иногда схематичный вид (набросок справа, внизу). Это можно объяснить тем, что художник, стремясь как можно точнее зафиксировать главное — конструктивное построение, направление, движение формы, пропорции, в первые же секунды рисования под впечатлением моментально воспринятого прежде всего отмечает это главное в виде прямых или дугообразных линий. Он не заботится о деталях, может быть даже существенных: для него важнее всего уловить направление туловища, шеи, головы, ног лошади, их основные пропорции, а каким образом одна форма в пределах шеи, ног или копыт переходит в другую или сливается с ней, ему сейчас неважно. Дальнейшая работа направлена на более четкое выявление объема отдельных крупных масс и окончательное уточнение и графическое изображение связи одной формы с другой.

Рассмотрение более законченных рисунков показывает, что Леонардо да Винчи начинает внимательнее анализировать особенности каждой формы. Уточняются линии, теперь они проводятся с учетом характерных деталей форм. Часть линий, которые мастер считает верно найденными, обводятся четко, но обводятся не механически, а опять-таки с учетом объемной формы в пространстве, вследствие чего объемность линий не пропадает, а, наоборот, усиливается. Иногда уверенно проводятся рядом линии, уточняющие направление, пропорции формы. Для интенсивного выявления объема рядом с линиями начинает наноситься штриховка, которая в зависимости от направления формы может не доходить до линии, касаться линии или сливаться с ней. Таким образом, линия становится значительно сложнее, чем в начале построения наброска. Форму выявляет также тоновая обработка объемной массы, причем художник иногда растирает штрих пальцем, способствуя более детальному выявлению формы, а также передаче фактуры. Эта стадия работы хорошо иллюстрируется центральным и правым верхним набросками.

Наброски (центральный и верхний справа) заканчиваются объединением отдельных форм. Леонардо да Винчи старается все линии касания форм с пространством слить воедино. Мастер как бы возвращается к первой стадии выполнения наброска, но уже с проработанной формой. В результате наброски очень цельны, хотя некоторые части их остались только намечены (голова, левая задняя

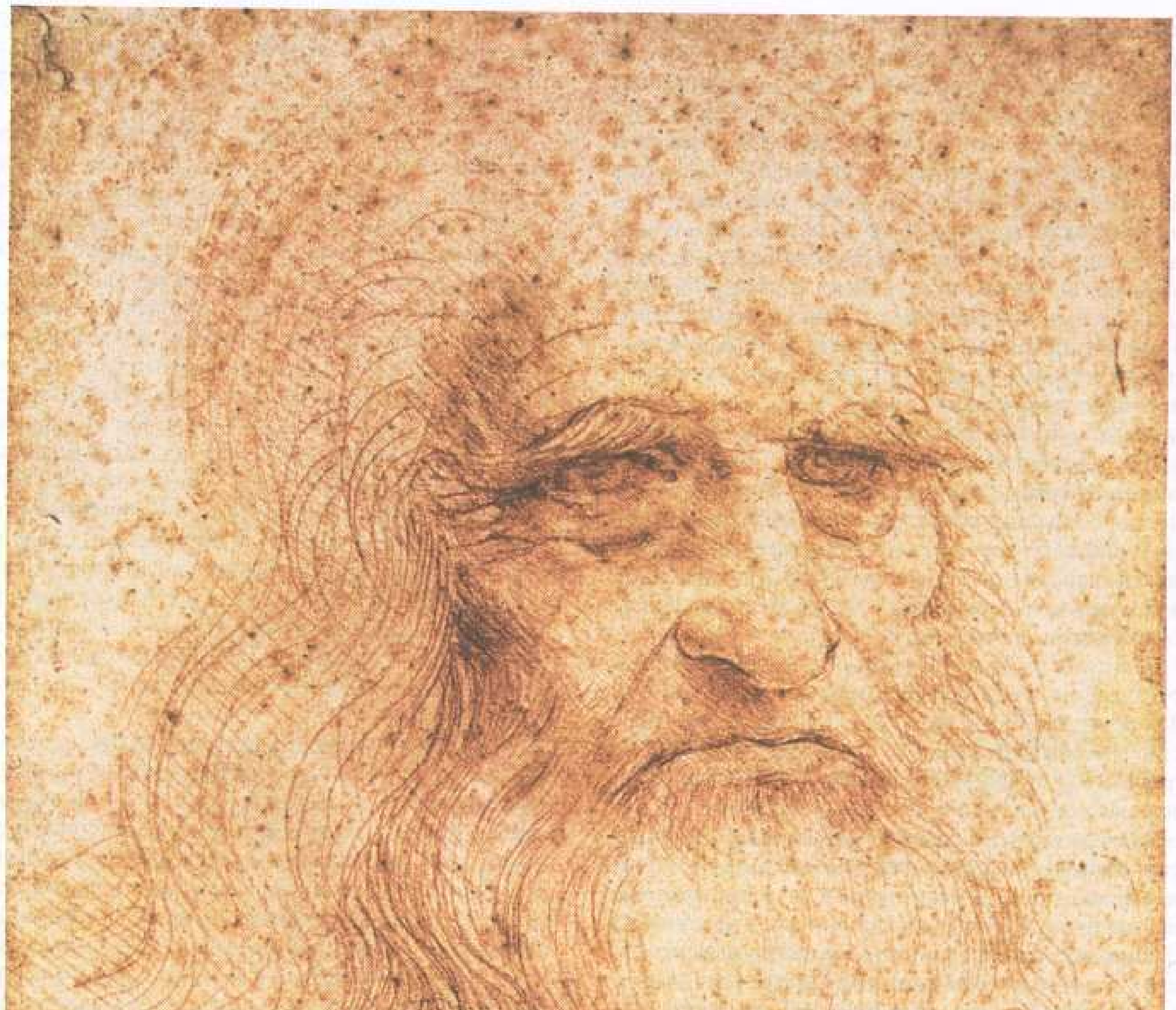


Рис. 60. Леонардо да Винчи. Автопортрет

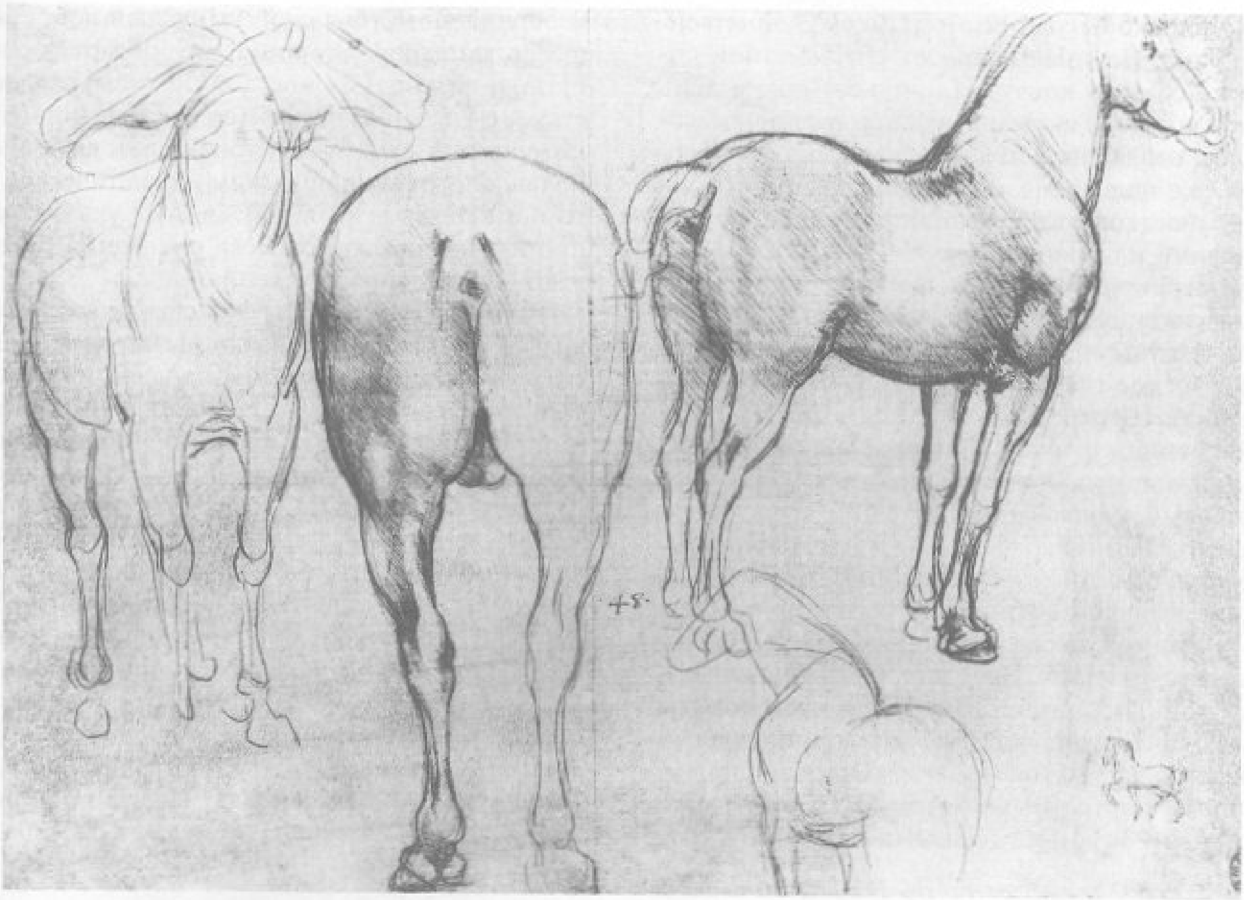


Рис. 61. Леонардо да Винчи. Зарисовки лошадей для конного монумента Сфорцы

нога в правом верхнем изображении, правая задняя нога в центральном изображении).

В течение всего процесса рисования у художника преобладают элементы непосредственного восприятия натуры. Здесь Леонардо да Винчи не создает образ лошади для какой-либо конкретной картины, а изучает живую лошадь с помощью простых графических средств.

Таким же способом выполнены и наброски коней для росписи «Битва при Ангиари». Но в отличие от только что проанализированных зарисовок они свидетельствуют о решающей роли во время выполнения набросков элементов воображения: здесь создается определенный образ коня для картины. Художник дает психологическую характеристику коня, разъяренного невыносимым шумом битвы и сильной болью, причиняемой ему в давке сражающихся и падающих тел. Следует подчеркнуть, что вся композиция росписи «Битва при Ангиари» построена на экспрессии, резкости и быстроте движений дерущихся насмерть людей и животных, поэтому предельная выразительность головы коня имела первостепенное значение (рис. 62).

Можно полагать, что, представляя себе заранее общий, еще очень смутный образ, художник, как только приступил к работе с натуры, сразу начал выискивать в натуре черты, характерные для данного состояния коня, и наделять его теми чертами, которые он считает обязательными для полной характеристики. Следя внимательно за взаимосвязью и величинными отношениями мышц головы коня, Леонардо да Винчи более резко выделяет каждую форму, показывая четкой светотенью объем всех мускулов. Художнику удается добиться выразительности утрированной передачей мышц головы в их огромном напряжении, резкой обработкой форм светотенью, выражением оскаленной морды. В этом рисунке больше, чем в первом, имеет значение тон и меньше — линия, хотя в остальном принцип построения их одинаков.

Ярким примером рисунка с тоновой проработкой являются и этюды голов воинов для росписи «Битва при Ангиари». Леонардо да Винчи решает сложную задачу изображения психологического состояния человека в момент наивысшего напряжения всех физических и душевных сил (особенно показателен левый набросок). Для художника главное — передать выражение лица, движения мускулов лица в соответствии с этим выражением. Голова изображается с резким наклоном вниз. Брови слегка нахмурены, четко выделяются складки на лбу, над переносицей, глаза прищурены так, что появилось множество морщин в крайних их

углах, широко открыт рот в громком, воинственном крике. Начиная набросок еле заметной линией по общему контуру (линия затылка и лба), художник особое внимание уделяет рельефной линии лба, овала лица, подбородка, четко прорисовывая ее с подчеркиванием направлений отдельных ее участков в зависимости от степени напряжения того или иного мускула (рис. 63).

Одновременно прорабатывается форма и внутри изображения. Проработка производится сплошными, плотными штрихами черного мела, с растиркой их кое-где (рот, лоб, щеки, нос, подбородок, шея). Штриховка наносится в местах перелома и изгибов формы, в теневых местах складок, морщин и других более крупных форм. Здесь же с наибольшей силой проводятся линии, очерчивающие ту или иную форму и, как правило, сливающиеся со штрихами в сплошное тоновое пятно, определяющее положение формы по отношению к свету, а также направление форм на отдельных ее участках. Несмотря на сложное выражение лица, на активные действия мускулов, художник правильно передает пропорциональные отношения частей головы, что вместе с ярко выраженным портретным сходством, с тонко подмеченными индивидуальными особенностями изображаемого (большой выпуклый лоб, сужающееся к подбородку лицо, глубоко посаженные глаза, почти прямой нос, тонкие губы) свидетельствует о значении элементов восприятия натуры, которые по-своему контролируют выполнение правильного по пропорциям и пластической анатомии наброска, хотя, как мы уже указывали, на протяжении всего процесса рисования преобладают элементы воображения.

Контрастом этому рисунку служит набросок головы воина справа. Леонардо да Винчи противопоставляет две разные формы проявления одного и того же эмоционального состояния. На изображении строго в профиль: низкий лоб, крючковатый нос, огромный выступающий вперед подбородок, тонкие, судорожно сжатые от напряжения губы. Набросок намечен линиями, тоном не проработан.

Важно отметить, что в зависимости от поставленной задачи и сложности создаваемого образа мастер организует восприятие, причем в широком диапазоне: в одном случае, представляя себе в общих чертах конечный результат создаваемого образа, он подходит к натуре лишь как к средству, помогающему уточнить отдельные стороны этого образа; в другом — по натуре проверяется правильность строящихся элементов сложного

Рис. 62. Леонардо да Винчи. Набросок к картине «Битва при Ангиари»

Рис. 63. Леонардо да Винчи. Голова старого воина к картине «Битва при Ангиари»

образа, т. е. восприятие приобретает характер контрольного звена в создании образа, а иной раз непосредственно в ходе восприятия у художника создается полноценный образ (рис. 64).

В последнем случае, встретив где-нибудь в действительности человека или заметив какое-либо его движение, поворот, жест, выражение глаз и т. п., художник решает, что это то, что ему нужно для композиционной работы. Здесь элементы образов непосредственного восприятия натуры в ходе работы над набросками вступают в тесный контакт с процессами мышления, и в результате такого динамического взаимодействия формируется зрительный образ, более или менее идеальный для отображения его в картине.

Наконец, определенная направленность восприятия объясняется изучением каких-то отдельных черт предметов окружающего мира. Обычно подобная этюдная работа не связана с конкретной композиционной работой. В процессе такого рисования ведущая роль принадлежит элементам восприятия. Наброски такого плана чаще всего являются способом всестороннего изучения наиболее сложного в действительности, например быстро изменяющейся позы, наклона туловища, головы, движения или выражения лица, ракурса и т. п. Недаром Леонардо да Винчи считает первой обязанностью художника делать постоянно наброски, которые помогут разобраться в трудных для запоминания «бесконечных формах и положениях вещей»: «Старайся часто, во время своих прогулок пешком, смотреть и наблюдать места и позы людей во время разговора, во время спора, или смеха, или драки, в каких они позах и какие позы у стоящих кругом, разнимающих их или просто смотрящих на это: отмечай их короткими знаками такого рода в своей маленькой книжечке, которую ты всегда должен носить с собою: пусть она будет с окрашенной бумагой, чтобы тебе не приходилось ее стирать, но чтобы ты мог менять старые наброски на новые, так как это не такие вещи, чтобы их стирать, — наоборот, сохраняй с большой тщательностью, ибо существует такое количество бесконечных форм и положений вещей, что память не в состоянии удержать их: поэтому храни их как своих помощников и учителей»[1].

Не менее интересны и наброски к росписи Сикстинской капеллы в Ватикане *Микеланджело* (рис. 65).

---

[1] *Леонардо да Винчи.* Избранные произведения. — М.; Л., 1935. — Т. 2. — С. 200.

Рис. 64. Леонардо да Винчи. Наброски для памятника Тривульцио

Рис. 65. Микеланджело. Наброски к росписи Сикстинской капеллы в Ватикане

В левой нижней части листа изображена слегка опущенная вниз мужская голова. В этом наброске художник передает силу человека, его духовное напряжение, психологическое состояние. Мастер добивается этого с помощью выразительности линии и резкого контраста светотени. Рассматривая набросок, можно предположить, что с самого начала был проведен еле заметной линией общий контур головы, головного убора, левого плеча. Еле заметную линию можно видеть в незаконченной части наброска — головном уборе. Наметив общий силуэт изображаемого объекта, Микеланджело начинает работать над отдельными формами. Наносятся надбровные дуги, намечается расположение глаз, носа, губ, ушей. Прорисовка производится линиями с одновременным моделированием формы. Художник, работая над линией контура, совершенствует форму изображаемого. Вначале тени намечаются слегка, особенно это заметно на менее проработанных участках наброска.

Определив на листе бумаги общее расположение головы в пространстве, пропорциональные отношения лба, носа, глазных впадин, подбородка, выявив легкой прокладкой светотени основные границы перехода одной формы в другую, художник уверенно ведет дальнейшее построение наброска. Для этого этапа работы характерно преобладание элементов восприятия натуры над элементами воображения. Микеланджело стремится с первого же взгляда выбрать все наиболее характерное в натуре и тут же перенести на бумагу: в данном случае это общий контур, пространственное положение частей головы, основные градации светотени. Проведение же легкой, еле заметной линии силуэта, слабая штриховка теневых и полутеневых мест позволяют быстрее исправить неправильно намеченные части рисунка, а также свободнее чувствовать себя в процессе последующего рисования. Дело в том, что, выполняя набросок, художник сразу же начинает изображать на бумаге образ воспринимаемого объекта, полученный на первом этапе восприятия, и вместе с тем начальные элементы наброска оказывают воздействие на последующее восприятие. Первые линии, выражающие обычно основное направление модели, ее композицию, содействуют закреплению главного, основного в образе объекта и ото-

бражению этого главного в наброске. Мы наблюдаем, как определенные моменты восприятия натуры и элементы непосредственного графического изображения во время всего рисования находятся в тесном взаимодействии и взаимосвязи. На это указывают и психологи, в частности Е. И. Игнатьев пишет: «Восприятие смелых линий собственного рисунка влияет не только на более уверенное продолжение рисунка, но и на уточнение восприятия самого предмета изображения»[1].

Микеланджело усиливает линии сомкнутых надбровных дуг, сильным нажимом сангины прорисовывает прямой, с небольшой горбинкой нос, четко намечает складку у правого крыла носа, подчеркивает плотно сжатые губы, более резко показывает напряжение мышц шеи, плеча. Мастер работает не только линиями, но одновременно прорабатывает формы тоном. В сущности, даже трудно сказать, чем в большей степени передается объем — линией или светотенью. У Микеланджело эти два важнейших средства выявления и изображения объемной формы сливаются воедино, линия и тон представляют собой неразрывное целое, неотъемлемые свойства воспринимаемой зрительно объемной формы. Индивидуальные особенности линии зависят от особенностей формы, а также от распределения светотени по ее поверхности. В свою очередь, светотень зависит от характера формы. Часто штрихи сангины растираются пальцем (лоб, щеки, подбородок, грудь, плечо): художник как бы испытывает непреодолимое желание, как во время лепки, ощущать в руках материал и пальцами следовать за направлением каждой формы.

На данном этапе художник работает больше по воображению. То, что художник стремится выразить в наброске — силу, напряжение человеческих чувств, он пытается придать каждой черте. Действительно, трудно предположить, каким образом в состоянии такого внутреннего сосредоточения, напряжения всех мускулов лица, груди, плеч изображаемый мог находиться столь продолжительное время. Графическое изображение состояния достигается усилением моментов, характеризующих подобное состояние: полуопущенная с поворотом голова, прямоугольные черты лица, напряженные мышцы шеи, плеча и т. д. Вместе с тем набросок явно портретен, и индивидуальные особенности лица наделяются нужными для художника качествами путем их преувеличения, на основе уже имеющихся у автора общих представлений о выражении лица человека в аналогичном состоянии.

Микеланджело заканчивает работу над наброском сравнением его с натурой. Это подтверждают результаты изучения данных набросков и других рисунков мастера различной законченности. Внимание снова переносится на уточнение основных, крупных форм. Детальный анализ и разработка деталей сменяются окончательным обобщением всех частей рисунка, собиранием отдельных моментов в единый монолитный образ: проводятся внешние линии лба, скуловых костей, линии овала лица, подбородка, интенсивно обводится внешнее очертание плеча, усиливаются градации света и тени (тень в правой глазнице, тень от подбородка над ключицей, свет на освещенной боковой части носа, складки около правого крыла носа, нижней губы, подбородка).

Каждая из окончательно проведенных линий очень выразительна, иногда они еле видимы и прерывисты, иногда очень широки, с сильным нажимом. Часто широкая линия одновременно с выявлением границы формы обозначает тень, тем самым определяя пространственное положение объемных масс на двухмерной плоскости листа.

Наш пример иллюстрирует характерную особенность набросков Микеланджело. При выполнении даже самого быстрого рисунка у художника сливаются элементы восприятия натуры, и элементы воображения воздействуют на элементы образов непосредственного восприятия натуры, т. е. уже в наброске мастер старается обозначить характер своих героев, движение, наклон фигуры, головы и т. п.

На этом же листе бумаги над наброском головы нарисована ступня мужской ноги, справа — плечо и предплечье. Принцип выполнения этих набросков такой же, как и в нижнем рисунке. Особенно это видно на неоконченном наброске плеча.

Отметим, что в этих набросках технические средства вполне отвечают выразительной задаче. Слабая и очень тонкая обработка отдельных участков помогает художнику передать нежные нюансы светотени, мягкие переходы форм, фактуру. Резкие, с сильным нажимом линии, наоборот, интенсивно подчеркивают тень и свет, направление формы, ее объем.

В высшей степени интересны наброски *Рафаэля* (1483—1520), выполненные рассматриваемым способом. Художник в совершенстве владеет пером, проводя уверенную плавную и длинную линию, моделирующую, как бы описывающую объем уже одним своим движением. Линия Рафаэля значительно более видная и открытая, чем линия Леонардо да Винчи и Микеланджело (рис. 66).

Пластическую выразительность линии Рафаэля с одновременной обработкой формы тоном мы можем увидеть в «Наброске мальчика». Набросок отличается уверенностью исполнения. Штрихов-

[1] *Игнатьев Е. И.* Вопросы психологического анализа процесса рисования // Известия АПН РСФСР. — М., 1950. — Вып. 25. — С. 82.

ка следует за пухлыми формами нежного тела ребенка. Художник тщательно изучает движения мальчика (рис. 67).

Смысл этого рисунка, по-видимому, состоял в том, чтобы найти убедительный, окончательный характер персонажа картины, поэтому на процесс рисования влияют элементы воображения. Пластичность линии выражается в том, что под линиями мы чувствуем объем, направление формы. На участках формы (верхняя граница головы, спина, верхняя часть голени), освещенных прямым светом, линия не видна, форма сливается с пространством. На участках, находившихся в полутени или в тени, линия проводится интенсивно. Для большей выразительности в некоторых местах нанесена тень сплошными штрихами.

Рис. 66. Рафаэль. Набросок к фреске

В правой части листа имеются четыре наброска ступни в ракурсе. Рафаэль внимательно изучает общий вид ступни, каждый палец с разных точек зрения. Очевидно, художнику в целях глубокого изучения трудных для изображения деталей приходится делать несколько набросков, изображая один и тот же объект в различных положениях.

В набросках *Тициана* (1477—1576) нет рафаэлевской плавности, но зато все чрезвычайно подвижно, динамично. Движения линий и штрихов весьма контрастны, отчетливо выявляются свет и тень. Вся масса штрихов и линий подчеркивает объемность человеческих тел, складок одежды и т. п. Тициан рисует углем, итальянским карандашом, пером. Многие его наброски выполнены на цветном фоне и цветными чернилами.

Рассмотрим выполненный Тицианом рисунок ног (рис. 68). Ноги изображены в быстром движении и сложном ракурсе. Художник изучает напряжение мускулов ног, видимое изменение пластической формы при ее ракурсном положении.

Набросок начинается безнажимной, то широкой, то совсем обрывающейся линией (хорошо заметной на правом бедре) по внешнему очертанию, после чего, видимо, форма была выявлена тоном по всему внутриконтурному пространству. Художник сразу покрывает это пространство равномерным тоном. Широкие сплошные штрихи угля он растирает, образуя тон равной силы на всем протяжении формы. Следующий шаг — усиление тона в полутенях и тенях. Одновременно резинкой протираются блики и рефлексы. Первоначальные контурные линии мастер или еще четче проводит, так, что они сливаются с тоном, или стирает резинкой, в зависимости от распределения света по форме. Такой прием позволяет Тициану очень быстро правильно передать анатомическое строение ног в сложном движении с подробной разработкой формы тоном.

Большое внимание наброску уделяли братья *Л. Карраччи* (1555—1619) и *А. Карраччи* (1560—1609), которые в XVII веке стали во главе академического направления в Болонье, основав свою знаменитую школу — «Академию нашедших правильный путь».

Наброски братьев Карраччи имеются в большом количестве во многих музеях Европы. Такой набросок, как «Кухня» Людовико Карраччи, поражает умением использовать язык пятна, положенного кистью. Это, с одной стороны, реалистическое наблюдение, с другой — виртуозная игра внешними техническими приемами. Но эти приемы не мешают Людовико строго использовать рисунок как средство познания модели. Еще более характерны в этом отношении наброски Аннибале Карраччи, который виртуозно владел

Рис. 67. Рафаэль. Набросок мальчика

Рис. 68. Тициан. Рисунок ног

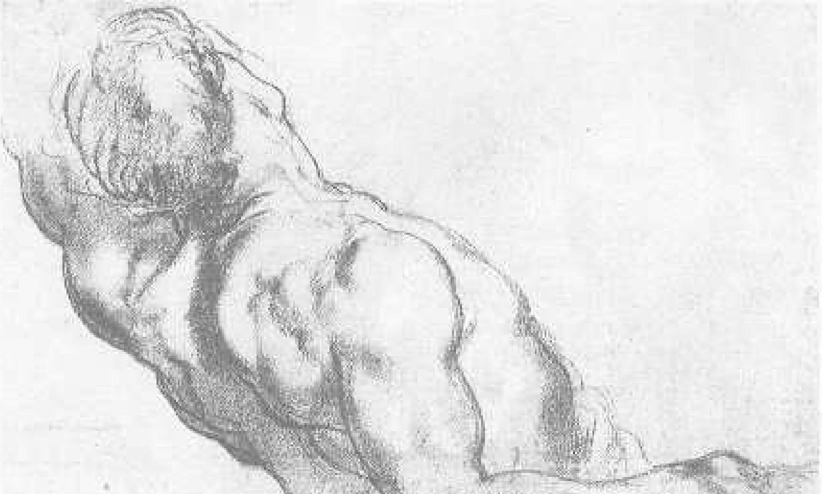


Рис. 69. П. П. Рубенс. Обнаженный мужчина со спины

штрихом и тоном, используя для этого сангину и итальянский карандаш.

Подавляющее большинство набросков Рубенса (1577—1640) выполнено линиями с одновременной их тональной разработкой.

Наброски Рубенса, будь это пейзажный набросок или набросок с модели, отличаются своей непосредственностью и жизненностью (рис. 68).

Братья Карраччи ставили натурщика в определенную позу и большинство набросков выполняли с него, так что поза в них сохранялась. Наброски же Рубенса потому и производят на нас совершенно иное, жизненное, впечатление, что поза в них дана как нечто естественное. Как мы знаем, Рубенс, пользуясь профессиональными моделями, стремился до конца сохранять простоту и жизненность их движений.

Рубенс внимательно изучал пространственное положение фигур, пропорции, анатомическое строение. Выразительны также наброски, выполненные Франческо Альбани и Кавалером Д'Арпино (рис. 70, 71).

Интересные возможности рассматриваемого способа изображения видны в набросках *Рембрандта* (рис. 72—75). Вот в «Наброске женской фигуры» Рембрандт выразительно передает психологическое состояние молодой женщины, которая как бы замерла, готовая услышать неожиданное известие. Набросок начат короткими, еле заметными быстрыми штрихами, преимущественно по общему абрису фигуры. Во многих местах нанесено сразу несколько почти параллельных штрихов. После этого резким нажимом карандаша выделены детали, от которых зависит главное в поставленной задаче: внимательно прорисовываются глаза, полные ожидания, полуоткрытый рот, подчеркиваются пальцы правой руки, судорожно сжимающие стол (рис. 72).

В наброске — и штрих, то короткий, переходящий в точку, то длинный, идущий по всей форме, и ломаные, мечущиеся складки на юбке, и согнутая, застывшая поза, — все служит поставленной задаче. Резкая смена малозаметных и четких штрихов, мягкие переходы границ форм спины, груди, лба, согласованность с фоном передают ощущение воздуха, среды. Этот набросок выполнен карандашом.

В «Набросках мужчины и женщины» Рембрандт, строя рисунки тем же способом — линиями с тоновой проработкой, считает более удобным применить перо, цветную тушь, кисть (рис. 74).

Начиная строить рисунок, Рембрандт намечает еле заметными точками и штрихами общие границы изображаемого, ярко выраженные места перехода одной формы в другую, сразу же показывает границы света и тени. Наметка производится пером. Эта стадия работы хорошо видна в двух

Рис. 70. Ф.Альбани. Набросок для фигуры Меркурия

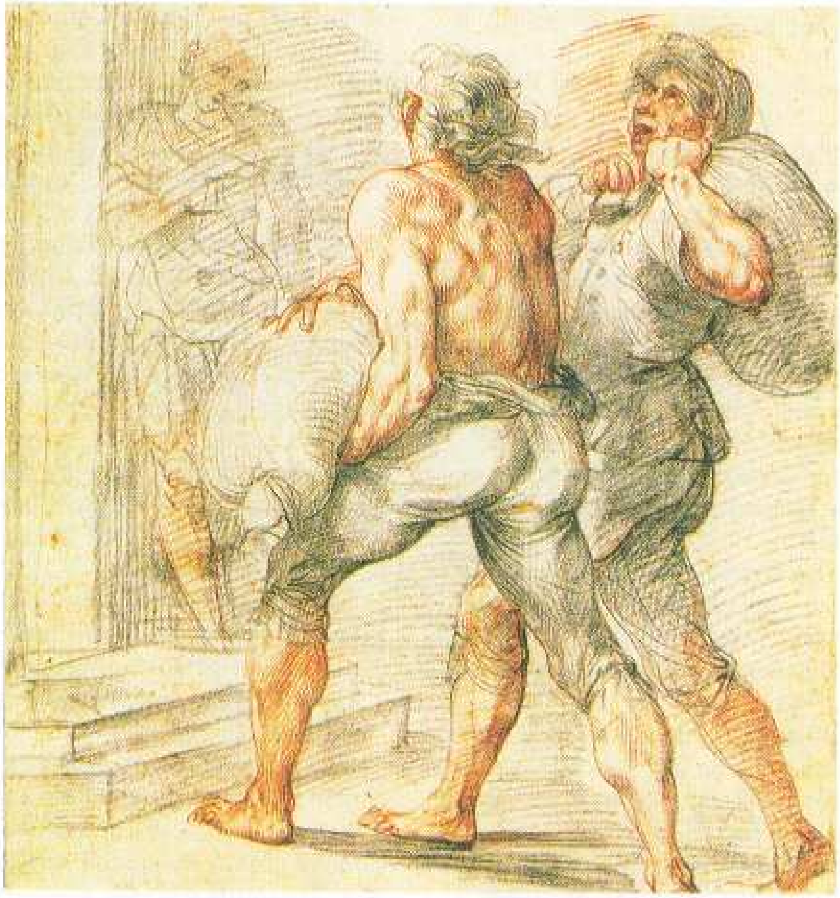


Рис. 71. К. Д'Арпино. Набросок фигур сборщиков податей

левых верхних набросках мужской головы и трех правых боковых зарисовках женской полуфигуры с ребенком. Но уже на первоначальной стадии работы художник ставит точки и штрихи, не механически фиксируя границы объемной формы и светотени, а с определенным нажимом, протяженностью, изяществом. Другими словами, хотя художник на первом этапе решает, казалось бы, простую задачу — лишь наметить композиционное положение изображаемого объекта, но уже эти первые элементы рисунка наносятся со всей ответственностью, с полным вниманием к каждой линии, штриху, точке как изобразительным средствам. В наброске не должно быть ни одного лишнего штриха или линии. Дальше наброски прорабатываются штрихами и размывкой. Такая гибкая техника позволяет передать психологическое состояние изображаемых людей, выражение их лиц.

Любуясь пропорциями форм, выразительностью черт лица позирующих людей, игрой света и тени, воздухом, окутывающим фигуры, Рембрандт передает и нам свое удовольствие от всего этого с помощью линий и тона.

Рассмотренные нами наброски Рембрандта ярко показывают особенности творческого воображения мастера на этапе этюдной работы над натурой. У художника во время выполнения наброска преобладают элементы непосредственного восприятия натуры. Рембрандт старается так изучить малейшее изменение формы при новом движении, ее повороте, чтобы при работе над картинами можно было обходиться без натуры.

Наброски Рембрандта очень свободны: сама задача — изучать позу, жест, выражение лица и т. п. — заставляет художника изображать бесконечные изменения объекта. Для каждого нового наброска мастер находит иную манеру и иную технику. Линия у него бывает то отрывистой и энергичной, то плавной и законченной, иногда он пользуется и градациями тонов различной насыщенности, но все подчинено главному — уловить образность (рис. 75).

Другой характер и другие возможности рассматриваемого способа изображения представляют наброски *Энгра*.

В набросках фигур к картине «Обет Людовика XIII» художник ищет выразительности движения. Движение передается линией, идущей по внешнему контуру основных объемных масс (туловища, головы, рук, ног), и тоном. Вначале линии проводятся без учета особенностей построения каждой отдельной формы, лишь для обозначения общего направления фигуры. Линии наносятся со слабым нажимом (они хорошо видны на правом

Рис. 72. Х. Р. Рембрандт. Набросок женской фигуры

Рис. 73. Х. Р. Рембрандт. Сусанна и старцы

наброске по всему очертанию модели). На первом этапе художник больше работает по непосредственному восприятию и фиксирует первый образ, очень неточный еще в деталях, иногда даже в существенных (анатомическое строение руки, ноги и т. п.). Но этот образ уже определяет положение модели в пространстве, ее движение. Он уже настолько прочен (сказывается направленность восприятия художника), что его возможно отобразить в рисунке (рис. 76, 77).

В дальнейшем художник уточняет направление отдельных частей фигуры — головы, ног, торса, бедра и т.д. Об этом свидетельствует анализ не только рассматриваемых набросков, но и таких рисунков, как набросок коленопреклоненной фигуры к картине «Обет Людовика XIII», набросок к фигуре «Одиссей» и композиции «Триумф Гомера» и ряд других. Причем по-прежнему главное внимание уделяется очертанию форм. Основные средства выражения объемной формы — линия, под которой на всем ее протяжении чувствуется строение, направление формы, и тон. Для более четкого выявления объема Энгр наносит ряд косых штрихов, которые затем растирает, добиваясь плотного сплошного тона (фигура справа).

Одновременно с рельефной передачей формы тон помогает художнику решить задачу освещения фигур. Контрастное освещение, в свою очередь, более резко выделяет конструкцию объемных форм. На этой стадии работы по-прежнему преобладающее влияние оказывают элементы восприятия натуры, затем начинают преобладать элементы воображения. Художник снова все свое внимание сосредоточивает на общем движении фигур, направлении рук, ног, припоминает зрительный образ, сложившийся в начале восприятия натуры.

Рассматриваемый способ выполнения набросков характерен для многих рисунков замечатель-

Рис. 74. Х. Р. Рембрандт. Наброски мужчины и женщины

ного французского художника XVIII века *А. Ватто* (1684—1721).

В набросках Ватто прельщает их непосредственность, отсутствие какой-либо искусственной, нарочито поставленной позы, застывшей и неестественной. Техника Ватто сочетает черный штрих итальянского карандаша с сангиной.

Ватто рисует все, что его окружает. В его альбомах мы видим и портретные зарисовки людей, и этюды складок, предметов женского туалета, зарисовки деревьев; в других набросках он особенно внимательно изучает движение, позы, жесты окружающих. Биограф и близкий друг Ватто Кайлюс писал: «Каждую свободную минуту, которую он только мог схватить, каждый праздник, даже ночь употреблял он на то, чтобы рисовать с натуры»[1].

О внимании, с которым Ватто анализировал, казалось бы, самые простые предметы, свидетельствуют «Наброски фигур». В этих набросках главным для художника является поиск убедительной передачи форм складок (в зависимости от положения фигуры в пространстве). Вместе с тем, хотя в набросках обнаружены даже мельчайшие складки женского платья, ясно чувствуется под одеждой строение тела человека. Проработка мелких складок не мешает мастеру намечать расположение

[1] Цит. по кн.: *Сидоров А. А.* Рисунки старых мастеров. — М.; Л., 1940. — С. 113.

Рис. 75. Х. Р. Рембрандт. Набросок старика с палкой

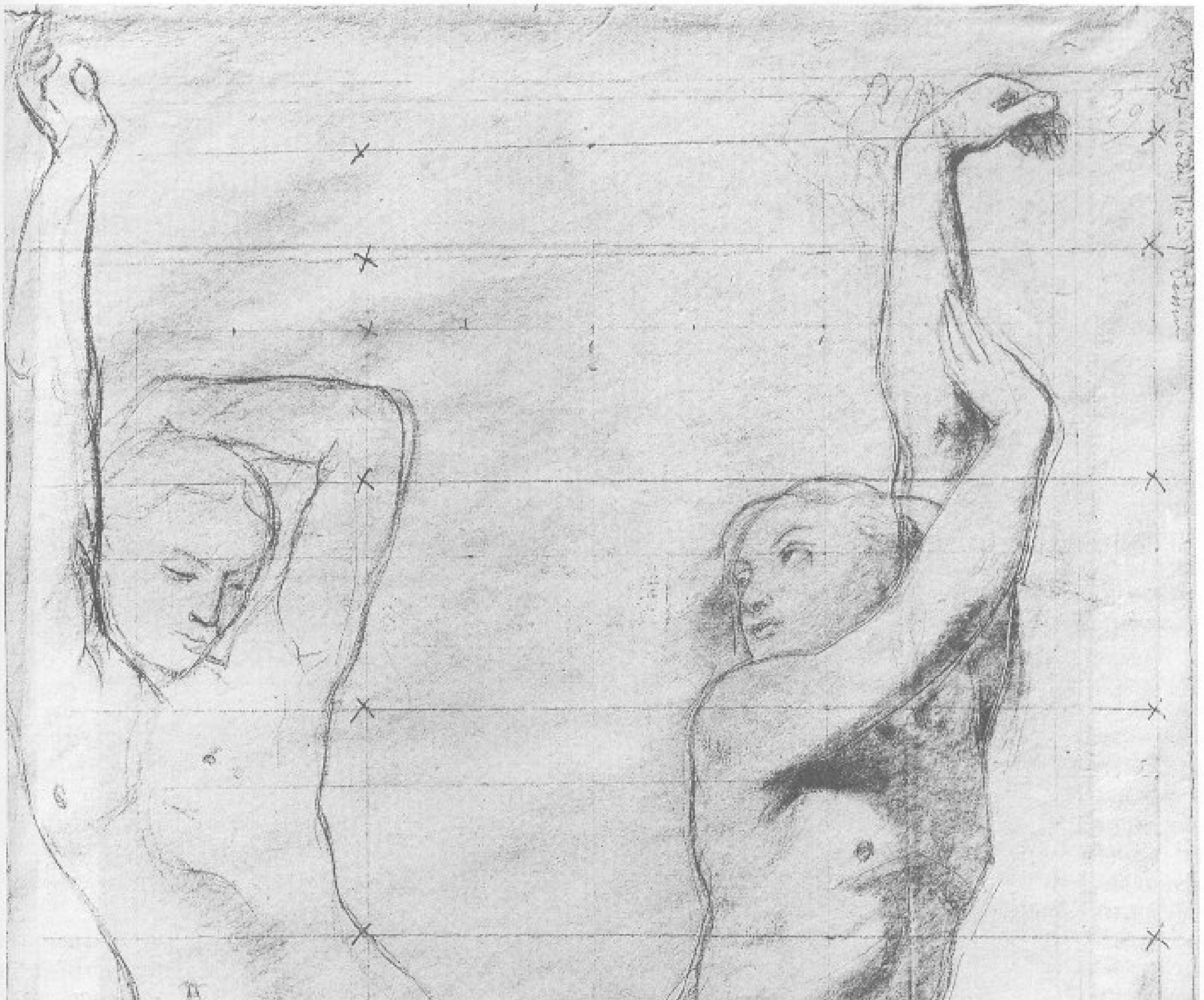


Рис. 76. Ж.Д.Энгр. Рисунок фигур ангелов к картине «Обет Людовика XIII»

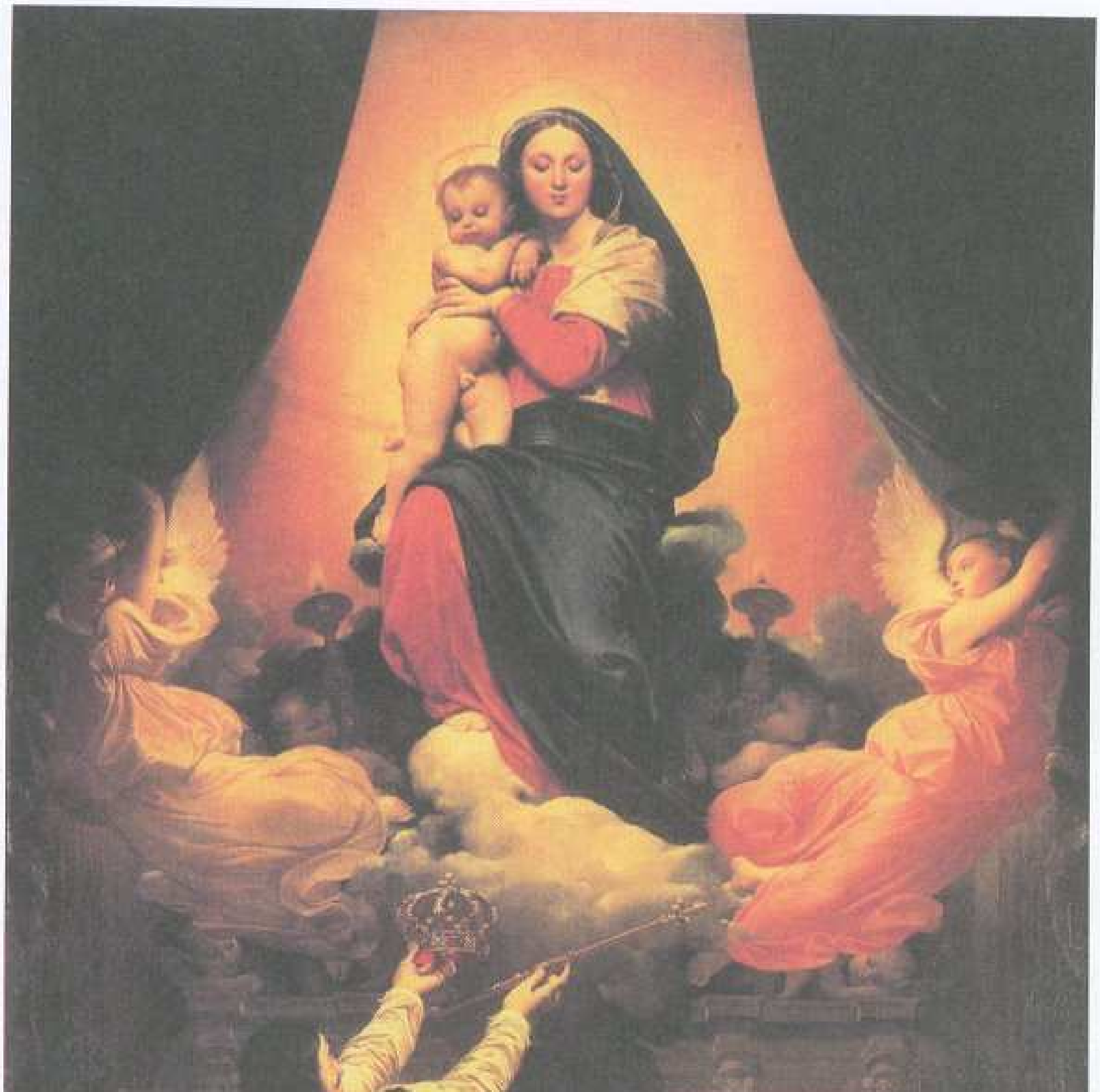


Рис. 77. Ж.Д. Энгр. Обет Людовика XIII

Рис. 78. А. Ватто. Наброски фигур

основных, крупных форм. Выявление объема производится штрихом, в ряде мест очень насыщенным, переходящим в сплошное тоновое пятно. Преобладание в рисунках штриха, то слабого, еле заметного, то четкого и напряженного, особенно в местах резкого перехода одной плоскости в другую, делает рисунок очень живым. Большинство штрихов идут по форме, уточняя ее. Решающую роль в процессе изображения имеют образы непосредственного восприятия (рис. 78).

О том, что зарисовка была для Ватто ежедневным, систематическим занятием, мы видим также из его письма Жюльену: «...по утрам я делаю наброски сангиной»[1].

Таким же способом выполняли свои наброски и выдающиеся художники Англии XVIII века *Т. Гейнсборо* (1727—1788) и *Дж. Рейнольдс* (1723—1792), от которых осталось много набросков к портретам, а также пейзажных зарисовок. Эти наброски характеризуются своей беглостью. Художники стремятся запечатлеть в них прежде всего общую позу будущего портрета, его композицию.

[1] Цит. по кн.: Мастера искусств об искусстве. — М.; Л., 1937. — Т. 1. — С. 592.

Рис. 79. Ж. Б. Грёз. Мальчик, стоящий на коленях

Из набросков французских художников конца XVIII и начала XIX века большой интерес представляют работы *Ж. Л. Давида* (1748—1825) — отца академизма, как его прозвали художники последующих времен. Принимая горячее участие в революции, близкий друг Робеспьера — Давид стремился в каждом своем рисунке, наброске отразить энтузиазм, высокий пафос, героику революционных событий. Художник делает наброски членов Конвента, зарисовывает Марию-Антуанетту, ведомую на эшафот, моментально набрасывает в своем альбоме группки участников революции, отдыхающих или патрулирующих улицы Парижа. На одном из набросков Давида находится надпись, напоминающая по содержанию рассуждения Леонардо да Винчи: «Прогуливаясь по церквам, делайте наброски поз... мотивов, нарядов, групп фигур. Это можно сделать тремя взмахами карандаша». Выполненные, как правило, очень быстро, наброски Давида отличаются строгой передачей формы и объема натуры, внешняя холодность и строгость которых не мешают выразительности изображения. В набросках мастера почти всегда наблюдается тесная связь линии с тоном. В большинстве из них проработаны отношения света и тени.

Заслуживают внимания и наброски *Ж. Б. Грёза* (1725—1805) (рис. 79).

Среди огромного количества рисунков, оставленных нам замечательным русским художником *А. А. Ивановым*, мы находим наброски и зарисовки, выполненные линиями с одновременной проработкой тона (рис. 80).

Набросок натурщика, как можно предположить, выполнялся так. Вначале были проведены более слабые линии по контуру каждой формы, плавно, с учетом рельефа поверхности формы. Тут же наносились линии, уточняющие направление формы. Затем, как свидетельствует характер линий в разных участках наброска, художник уве-

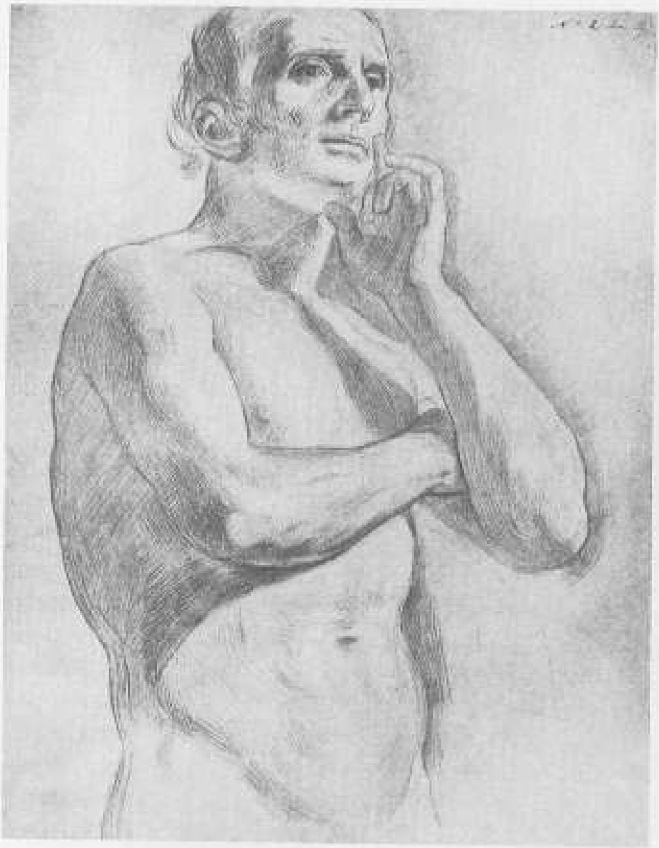


Рис. 80. А.А. Иванов. Набросок натурщика

Рис. 81. А.А. Иванов. Набросок коня к картине «Беллерофонт отправляется в поход против Химеры»

ренно обводит те линии, которые были нанесены правильно. Чтобы более четко выявить объем, нанесена светотень. Набросок может служить образцом штрихового выполнения тона. Штрихи составляют тончайшую сеть, дающую впечатление сплошного тона, причем каждый штрих идет строго по направлению формы, подчеркивая ее и тем самым выявляя объем, характер формы. Длина штрихов, как правило, зависит от протяженности формы. Изображая тень, художник с большим нажимом карандаша проводит штрихи, которые в особенно интенсивных по тону местах сливаются в одно пятно. Стремясь передать фактуру лоснящейся кожи человека, мастер в некоторых (особенно около бликов и рефлексов) местах растирает штрихи резинкой, превращая их в плотный, густой тон (рис. 80).

Используя такой технический прием, А.А. Иванов анализирует анатомическое строение человека, особенности распределения света и тени по поверхности мужского торса.

Одним из многочисленных примеров набросков Иванова может служить и замечательный набросок «Мальчика, играющего на флейте» к картине «Аполлон, Гиацинт и Кипарис» (рис. 82, 83). В рисунке ставится задача выявления образа — персонажа мальчика, поглощенного игрой на флейте. Рисунок выполнен линиями с легкой прокладкой штрихом теневых участков. Линии идут по всему очертанию фигуры, стремясь схватить все изображение (линия спины, линии рук, ног). Причем линия на всем своем протяжении имеет разный характер — то она еле заметная, сливается с фоном, то более четкая. Являясь главным изобразительным средством, линия передает изящную, гибкую фигуру юноши, согнутую в коленях и опирающуюся на пальцы ног. Очень выразительны черты лица — мягкий овал лица, нос, большие глаза. Все это передается прежде всего линиями по внешнему очертанию формы. Вместе с тем штрихи внутри линий, подчеркивающие направление формы и выявляющие объем, светотень, органически связаны с линиями и выражают собой цельный образ мальчика.

«Набросок коня» к картине «Беллерофонт отправляется в поход против Химеры» наглядно раскрывает начало работы А.А. Иванова над наброском. Вначале проводятся слабые линии по контуру каждой формы. Тут же нанесены линии, уточняющие направления формы. Затем, как свидетельствует характер проведенных линий в разных местах наброска, художник уверенно обводил те линии, которые были правильно нанесены. В наиболее важных участках рисунка (голова, грудь, передние ноги, грива) для более четкого выявления объема нанесена светотень короткими штрихами, идущими строго по форме. В наброске главное

для А. А. Иванова — убедительная поза коня, создание в рисунке образа «умного» коня. Об этом говорят и первоначальные линии (ног, спины), обозначающие совсем другие положения коня, и внимательная прорисовка головы, деталей — ушей, глаз, ноздрей. Если при построении предыдущего наброска преобладали элементы непосредственного восприятия натуры, то при выполнении наброска коня не меньшее значение имеют элементы воображения. Художник стремится закрепить на бумаге и в памяти образ первоначального положения (нужного для художника в соответствии с замыслом картины) коня (рис. 81).

Много набросков, выполненных линиями с одновременной проработкой тоном формы, оставил нам и прославленный русский художник *К. П. Брюллов* (1799—1852). Среди рисунков Брюллова мы встречаем наброски, выполненные в течение 2—3 минут, и наброски более детальные. Очень характерен для К. П. Брюллова набросок «Солдаты у пушки». Рисунок точен, хотя и выполнен на ходу. Художник делает акцент на передней к зрителю фигуре солдата, скрестившего руки и опирающегося на пушку, другие два солдата, пушка, виднеющиеся вдали палатки, помечены лишь общими линиями. Изучая характерные черты солдата со скрещенными руками, мастер внимательно прорисовывает типичную для данного состояния человека позу — слегка согнутые в коленях ноги, ссутулившаяся спина, скрещенные на груди руки, взгляд, устремленный вдаль. Вместе с тем в рисунке отражены индивидуальные особенности изображаемого человека, передано портретное сходство. На это указывают и своеобразные пропорции лица, отношения частей фигуры, и присущие только данному человеку наклон головы, привычка надевать головной убор низко на лоб и многое другое. Наброски выполняются коротким штрихом, идущим по направлению формы. Коротким, косым штрихом художник наносит светотень, решает тоновую задачу рисунка.

Постоянно занимался зарисовками с натуры *И. Е. Репин* (1844—1930). Его руки и глаза были настолько привычны к наброскам с натуры, что, когда врачи запретили ему рисовать, он, по словам К. И. Чуковского, макал в чернильницу окурок папиросы и умудрялся таким способом сделать выразительный набросок.

Замечательный мастер психологического портрета, специалист передачи мимики и жеста, в совершенстве умевший выразить человеческие переживания, — И. Е. Репин в письме к И. Н. Крамскому от 31 марта 1874 года следующим образом высказал мнение о задачах искусства живописи: «Вы говорите, что нам надо двинуться к свету, к краскам. Нет. И здесь наша задача — содержание. Лицо, душа человека, драма жизни, впечатления природы, ее жизнь и смысл, дух истории — вот наши темы, как мне кажется; краски у нас — орудие, они должны выражать наши мысли, колорит наш — не изящные пятна, он должен выражать нам настроение картины, ее душу, он должен расположить и захватить всего зрителя, как аккорд в музыке. Мы должны хорошо рисовать»[1].

В своих набросках И. Е. Репин исходил не из отвлеченного знания структуры человеческого тела и механики его движения, а из наблюдения живых людей во всем их своеобразии. Привычка в течение дня делать один или несколько набросков с годами становилась у него все более прочной. Репин в поисках типического всегда шел от наблюдения предельно индивидуального. Но это не исключало предварительной работы мысли, создания обобщенного образа в процессе поиска модели. Эту особенность работы великого мастера хорошо иллюстрируют наброски для картины «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (рис. 84, 87).

В этих набросках художник дает психологическую характеристику казаков, ищет адекватную позу. Выразителен подбоченившийся запорожец в центре (вверху). Бросается в глаза его хитрый, лукавый с насмешкой взгляд. Поза непринужденная, красивая — одной рукой он опирается на бедро, другая лежит на чем-то твердом, шапка лихо сдвинута на затылок. В наброске запорожца художник старается прорисовать каждый мускул обнаженного до пояс тела. Фигура запорожца изображается в ракурсе, и мастер особое внимание уделяет отношениям пропорций формы, перспективным сокращениям ее в пространстве.

Набросок пишущего человека, так же как и подбоченившегося запорожца, содержит психологическую характеристику.

Сопоставление едва намеченных и более законченных участков рисунков наглядно показывает ход выполнения набросков. Рисунок начинается тонкими линиями по внешнему очертанию формы. Длина линий зависит от особенностей формы: иногда это очень длинная линия, иногда короткий штрих, часто проводятся несколько штрихов по направлению формы, уточняя ее положение. Следующий этап работы — тональная разработка рисунков. Некоторые линии и штрихи растираются и плотно втираются в лист бумаги. Нанеся общий тон, Репин резко усиливает наиболее темные фрагменты набросков, складки одежды, линии, разграничивающие шапку и лоб, ворот рубахи и шею, брови, глаза, разрез губ и т. д. Одновременно протираются резинкой до белизны освещенные участки формы. В набросках

---

[1] *Репин И. Е.* Далекое близкое. — М., 1961. — С. 252.

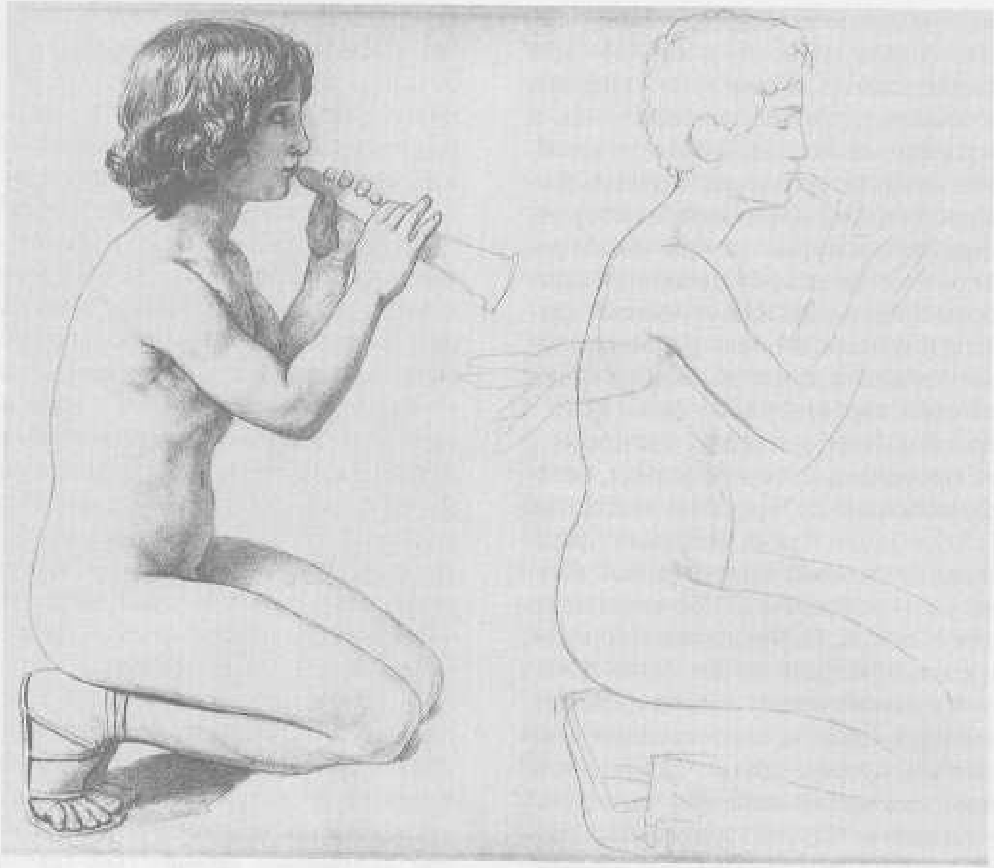


Рис. 82. А.А.Иванов. Мальчик, играющий на флейте

и линия и тон служат единым изобразительным средством.

Хотя уже в этих набросках мы видим знакомые нам черты персонажей картины «Запорожцы», в общем они все же представляют собой главным образом результат изучения натуры: в них еще мало преломления через натуру задуманных образов картины. Окончательное создание образа у мастера мы наблюдаем лишь в работе над последними эскизами к самой картине.

Уже в конце обучения в Академии художеств И.Е.Репин вполне овладел академическим рисунком. Поездка на Волгу в 1870 году оказала на него огромное влияние как в восприятии натуры, так и в способе ее передачи. Работая совместно с Ф.А.Васильевым, Репин соревновался с ним в точности рисунка. Именно во время поездок на Волгу в 1870 и 1872 годах Репин начинает воспринимать человека в окружающей его среде, даже если формально фигура изображается им изолированно (рис. 85).

В его набросках мы все больше и больше видим нюансы светотени. Правильно отмечает А.А.Федоров-Давыдов, что «новые реалистические задачи живописной передачи пространства, света и воздуха, живого трепета, мягкости и телесности фигур приводят к отказу от четкой линейной замкнутости, непрерывности контура формы»[1]. Сколько удивительного разнообразия и нежности нюансов мы наблюдаем в фигуре испуганной девушки, исполненной для первого варианта картины «Не ждали». Используя штрихи карандаша и растушевку, Репин передает не только объемы, но и фактуру поверхности волос, платья девушки (рис. 86).

В этом наброске художник, обращая свое внимание на световоздушный покров, окутывающий фигуру, вместо энергичной акцентировки теней штрихами использует пятно растушевки с его тающими очертаниями. Но и в этом случае сохраняется характерный признак набросков художника — короткий штрих, который следует за направлением и движением формы и исключительно верно определяет положение ее в пространстве. Иногда, если рука художника проводит линию немного дальше, тут же проводится вторая линия на волосок дальше или ближе первой, и обе линии так и остаются, создавая особый изобразительный эффект.

Как правило, линия в набросках Репина прерывистая и довольно короткая, однако она никогда до конца не уничтожает контура предмета,

[1] *Федоров-Давыдов А.А.* Репин — мастер рисунка // И.Е.Репин: Сб. докладов на конференции, посвященной столетию со дня рождения художника. — М., 1947. — С. 131.

Рис. 83. А. А. Иванов. Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением

который всегда домысливается зрителем. Прием работы Репина над наброском хорошо описывает очевидец: «...рисуя с нами пятнадцатиминутные наброски, Илья Ефимович сначала делал легкую наметку (своей особой схемой), брал движение фигуры кое-где прямой линией, где кривой или только точкой намечал и потом начинал рисовать, следя за формой сверху донизу, так что иногда внизу одна нога оставалась не законченной.

Формой Илья Ефимович рисовал не так, как многие рисуют непрерывной линией, а так, что линия выходит из-под мускула или же идет под мускул: в общем, линии нет беспрерывной и кое-где в больших полутенях слегка тушевано»[1].

Рассматривая наброски И. Е. Репина, мы приходим к выводу, что у него воздействие образа воображения на образ натурный (складывающийся при непосредственном восприятии изображаемого) происходит при работе над картиной, а не при непосредственном изображении натуры. Восприятие натуры в наброске и интенсивная переработка образов натуры в значительной степени выступают как совершенно разные этапы создания картины. Обычно даже тогда, когда уже идет работа над самой картиной, художник, подбирая модель, изображает в наброске все, что воспринимает в натуре, ничего не меняя в соответствии с замыслом картину.

О том значении, которое придавал Репин наброску как важнейшему средству познания объектов окружающей действительности, свидетельствуют воспоминания многих современников выдающегося мастера, которым посчастливилось наблюдать художника в жизни. Так, И. Грабарь пишет: «У Репина всегда был с собой альбом. Шел ли он на заседание Совета художеств или на литературный вечер, ехал ли на званый обед, садился ли в конку или в вагон поезда, при нем был альбом, в котором по возвращении домой оказывалось много новых страниц, заполненных портретными набросками. В свое время я пересмотрел их не одну сотню, и не одну сотню у него в Пенатах»[2].

[1] Цит. по: *Лясковская О.* Илья Ефимович Репин. — М., 1962. — С. 306.

[2] *Грабарь И. Э.* Серов — рисовальщик. — М., 1961. — С. 2.

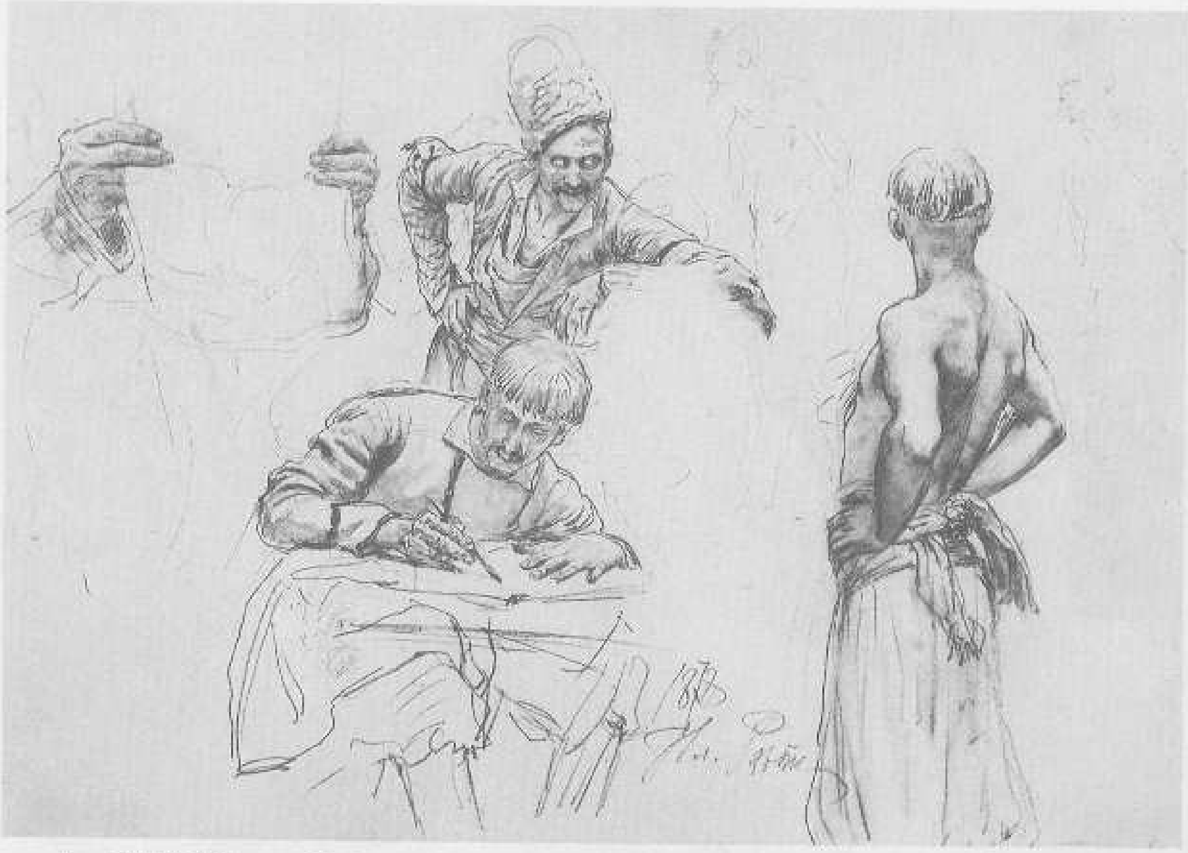


Рис. 84. И. Е. Репин. Наброски к картине «Запорожцы пишут письмо турецкому султану»

Рис. 85. И. Е. Репин. Набросок просительницы

Рис. 86. И. Е. Репин. Испуганная девушка. Этюд к картине «Не ждали»

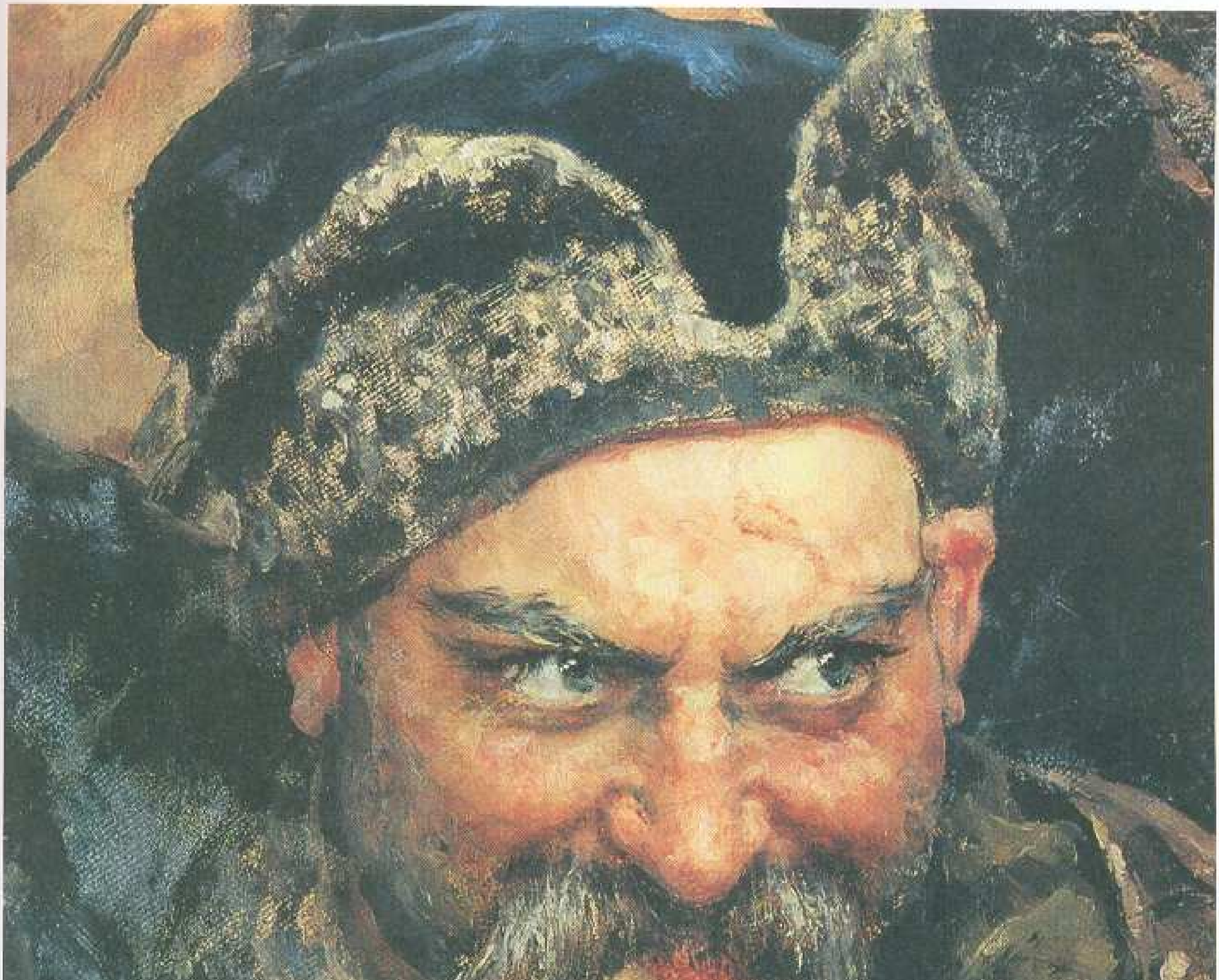


Рис. 87. И. Е. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану. Деталь

Рис. 88. Ф.А.Малявин. Две крестьянки. Рисунок

Оригинальны и выразительны наброски художника *Н.П.Ульянова* (1875—1949), ученика и друга В.А.Серова. Ульянов говорил: «...художник должен иметь записную книжку, вроде той, какую имеют писатели. С этой книжкой для зарисовок и записей он не должен расставаться никогда»[1]. Художник сам ничего не пропускал в окружающей его жизни, отмечая в альбоме необходимое для своих творческих замыслов.

Особенно отличаются своеобразным методом выполнения портретные зарисовки мастера. В большинстве из них Н.П.Ульянов, предельно остро выявив самую выразительную черту характера, поразившую его, немедленно прекращал работу над рисунком. В карандашном автопортрете 1910 года художник изобразил себя в минуты тяжелых раздумий. Сурово нахмуренные брови, сжатые губы и умные, напряженно глядящие прямо на зрителя глаза, полные усталости и скорби, — таков облик художника, привыкшего аналитически относиться к окружающему. Набросок выполнен резкими штрихами, представляющими собой преимущественно границы перехода одной формы в другую (лоб и лицевая часть головы, боковые стенки носа, подбородок и т.д.). В теневых местах художник растирает карандашные штрихи по всей поверхности участка, находящегося в тени. Причем штрихи имеют характер строго прямых линий — то длинных, то очень коротких. Такое подчеркивание объема прямоугольными формами, доходящее иногда до утрированной передачи формы очертаниями геометрических тел, дает возможность художнику выразить объем формы, способствует решению главного в наброске — выявлению психологической характеристики изображаемого. На основе этого наброска написан автопортрет художника.

В другом рисунке, в «Портретном наброске писателя И.Евдокимова», мы видим открытое добродушное лицо с крупными чертами, ясные, чуть насмешливые глаза, глядящие на зрителя, мягкую улыбку, свободно откинутые назад волосы, могучий сильный торс — яркий образ Ивана Евдокимова, писателя-реалиста двадцатых годов. Перед нами человек большого душевного благородства, жизнерадостного, открытого характера. Набросок, так же как и предыдущий, построен штрихами и растушевкой.

Сравнение набросков Н.П.Ульянова, одни из которых только начаты, другие имеют более или менее законченный вид, говорит о том, что Ульянов начинал наброски быстрыми, еле заметными линиями по важнейшему направлению формы (овал лица, изгиб спины, направление рук и т.п.). Второй этап работы заключался в усилении основных, наиболее ответственных линий и штрихов, после чего штрихи растирались с целью нанесения тона. При выполнении подобных набросков у художника важное значение имеет впечатление от натуры как качественного показателя первоначально воспринятого и находящегося в прямой зависимости от сложных взаимосвязей процессов восприятия, представления и мышления. И даже при дальнейшем внимательном изучении особенностей натуры, постоянном анализе ее, начальные элементы образа влияют на весь процесс его создания, не прекращающийся на протяжении всего периода построения изображения.

Интересны наброски известного русского художника *Ф.А.Малявина* (1869—1940) (рис. 88, 89).

Штрихом и тоном выполнял многие свои наброски и другой замечательный художник-педагог *Д.Н.Кардовский* (1866—1943). Кардовский постоянно рисовал, накапливая материал для картин. И «не только в связи с картинами подготовлял он материал в рисунках, этюдах и т.д. Но просто в жизни он рисовал, рисовал и рисовал: на конке, на улице, в гостях, на собрании Академии»[2]. Набросок для Кардовского служит средством по-

[1] *Ульянов Н.П.* Мои встречи: Воспоминания. — М., 1952. — С. 236.

[2] Цит. по: *Кардовский Д.Н.* Об искусстве. Воспоминания, статьи, письма. — М., 1960. — С. 48—49.

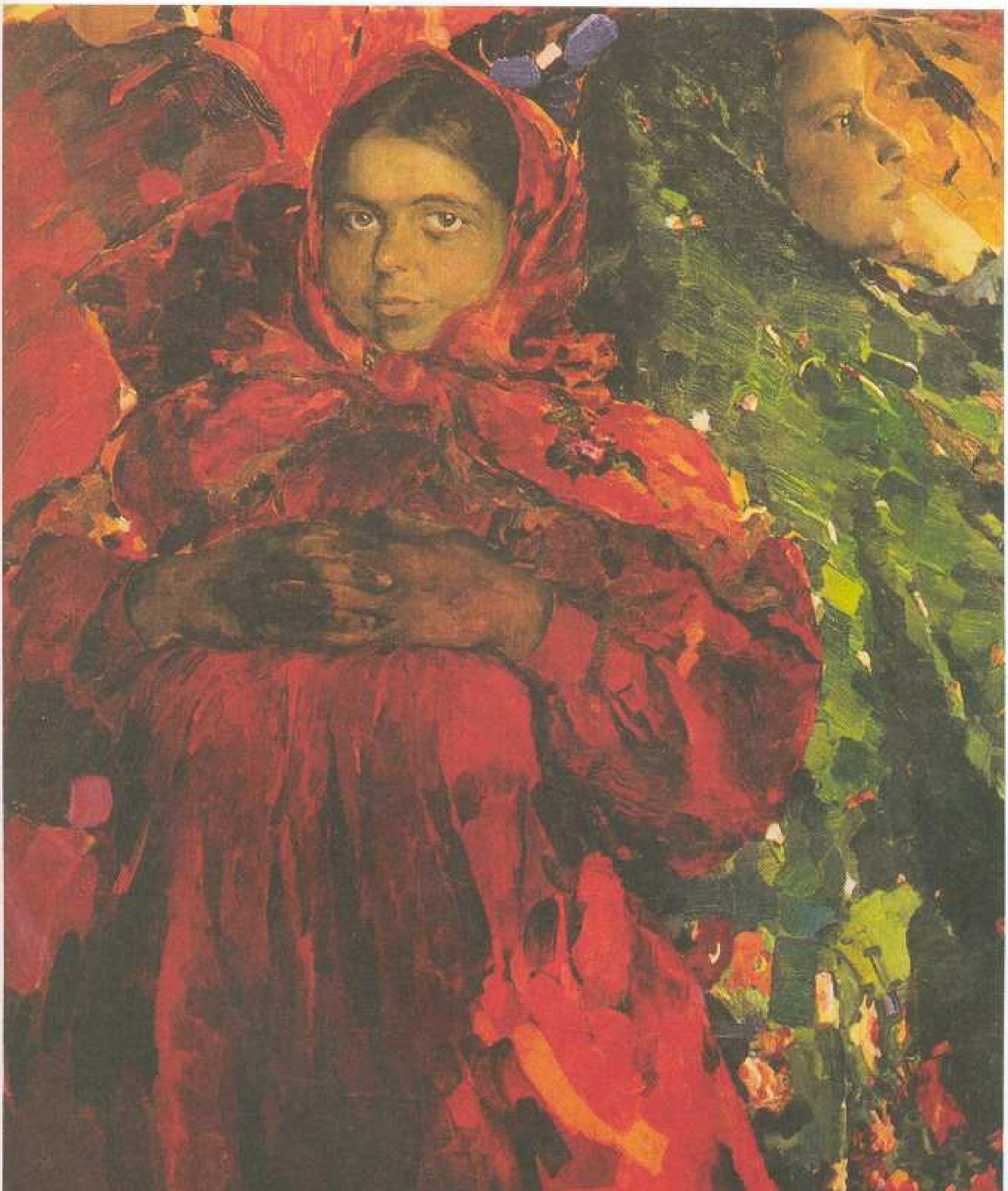


Рис. 89. Ф. А. Малявин. Две крестьянки

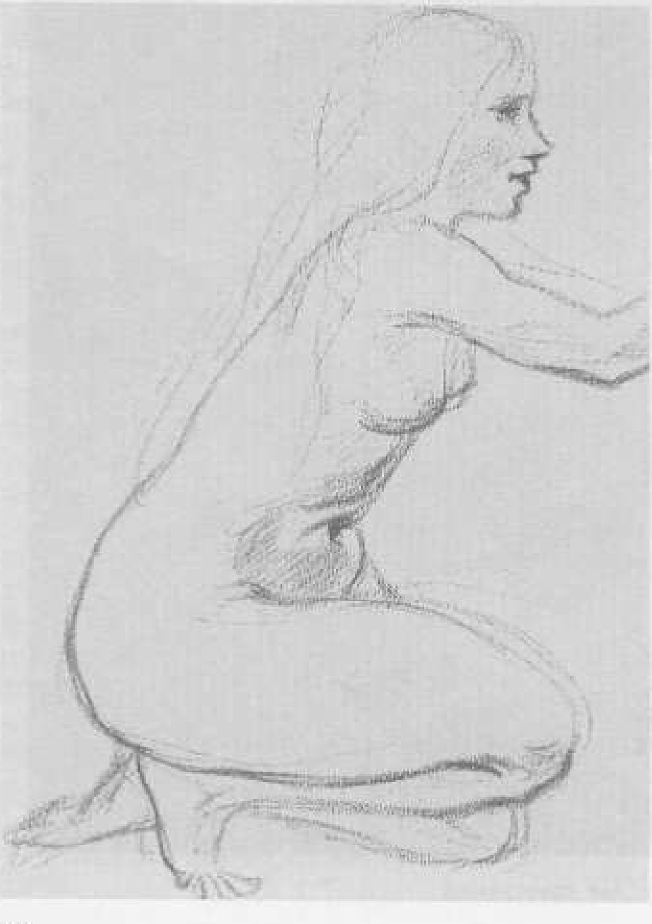


Рис. 90—92. А. А. Пластов. Наброски к картине «Весна»

знания окружающих его объектов действительности. Яркий пример сказанного — работа Кардовского над образами животных — героев «Каштанки». Как пишет сам художник, он внимательно прочитал рассказ, наметил моменты рассказа, которые должен был иллюстрировать, и стал рисовать. Однако, как пишет далее Кардовский, специфическая особенность этого рассказа, состоящая в том, что главными действующими лицами в нем являются животные, потребовала от мастера особой подготовки. Надо было прежде всего освежать впечатления и ощущения характера и форм действующих лиц рассказа: самой Каштанки, кота, гуся и свиньи. Для этого надо было сделать с натуры наброски и зарисовки их, чтобы на основе всестороннего изучения животных создать убедительные образы героев повести. Художник ходил в Петербургский зоологический сад, чтобы принести оттуда множество зарисовок гусей, плавающих и важно прогуливающихся по бережку пруда, он завлекал в свою мастерскую котов, делая с них массу набросков и, как отмечает сам художник, изображая их не в тех позах и движениях, какие нужны были для «Каштанки», но именно с тем, чтобы подметить характерное в их повадках, движениях, анатомии.

Рис. 93. А.А. Пластов. Весна

Поэтому вполне понятным является тот факт, что в своей педагогической системе Кардовский придавал наброску первостепенное значение. Один из его учеников, в будущем известный отечественный график Д. А. Шмаринов, пишет в воспоминаниях: «Дмитрий Николаевич задавал специальные задания на развитие зрительной памяти. Он считал, что без зрительной памяти нет художника. Мы делали много быстрых набросков и рисунков с натуры, по памяти, сопровождая ими систематическую работу над длительными рисунками»[1].

Много общего с рассмотренными выше набросками *И. Е. Репина* имеют наброски А. А. Пластова. Во многих из них характер линий, штрихов, их протяженность, нажим, манера нанесения короткой штриховки в теневых участках формы, подчеркивание изгибов формы, растушевка штрихов — все напоминает наброски Репина. Ярким примером могут служить два наброска А. А. Пластова к картине «Выборы комбеда».

Об аналогичном Репину соотношении элементов воображения и восприятия у Пластова во время работы над набросками в процессе создания картины свидетельствуют карандашные наброски к картине «Весна». Мы видим, что образы молодой мамы и девочки, выражения их лиц, движения фигур в быстрых рисунках почти без изменения переносятся в картину (рис. 90—93).

Интересными образцами быстрых, почти моментальных набросков, выполненных линиями с одновременной тоновой разработкой, являются многие наброски *М. Б. Грекова* (1882—1934). Так, его рисунок «Обед в совхозе «Гигант» поражает жизненностью, динамикой происходящего события — красноармейцы после длительного перехода обедают на длинных столах в знаменитом совхозе «Гигант». По всему чувствуется, что художник изображает всю сцену с натуры, и, очевидно, этот первоначальный набросок послужил началом большой живописной работы.

Приемом линий с одновременной проработкой формы тоном выполнены многие ***рисунки пером***.

Как пример перовой техники рассмотрим рисунок «Мальчик с курицей» В. А. Серова. В наброске преобладают довольно короткие штрихи. Линии, показывающие внешние очертания фигуры мальчика, также очень короткие, прерывистые. В наброске каждая линия, каждый штрих как бы дрожат. В рисунке нас поражает тонкая передача градаций светотени, что особенно трудно удается с помощью пера и туши. Общее тоновое пятно курицы, тень на воротничке рубашки, брюках, лице, волосах мальчика значительно отличаются друг от друга по силе тона, и этот быстрый набросок воспринимается как законченное, совершенно отработанное графическое произведение. Простыми графическими средствами художник добивается не только передачи пространства, светотени, объемности и т. п., но и художественной выразительности, передачи психологической характеристики мальчика.

Много общего с этим рисунком как по психологической характеристике, так и по использованию изобразительного материала имеет набросок бурлака художника С. В. Иванова (рис. 94). Но, в отличие от предыдущего наброска, этот рисунок выполнен более короткими и менее гибкими, чем у В. А. Серова, линиями. По существу, линия как таковая здесь отсутствует, в рисунке все основано на сочетании коротких прямолинейных штрихов в различных направлениях.

В более свободной манере выполнен пером рисунок «Мост вздохов в Венеции» художника Н. А. Соколова, «Портрет Гюстава Курбе» Э. Мане и наброски к картине «Теплое туманное утро» Ю. И. Пименова (рис. 95—97). Более проработаны набросок пером С. В. Иванова «Бурлак» и набросок В. М. Васнецова «Крестьянин за столом» (рис. 94, 98).

Очень выразительными получаются наброски, выполненные на цветной бумаге (картоне) или цветными материалами — соусом, сепией, сангиной, цветными карандашами, пастелью, акварелью. В такой технике любили выполнять свои рисунки старые мастера: Рембрандт, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль, Рубенс и другие.

Примеры цветных набросков, выполненных способом одних линий (рисунки Рембрандта), мы уже видели. Способ же выполнения цветных набросков линиями с одновременной проработкой формы тоном предоставляет значительно бóльшие возможности. Например, цветная бумага уже определяет собой тон, который позволяет с последующей затем пробелкой самых светлых мест передать три основных тональных отношения — свет, тень, полутень. А выбранный цвет бумаги (коричневатый, красноватый, серо-желтый и т. п.) обычно наиболее соответствует идейному замыслу, сюжету, содержанию изображаемого и создает впечатление живописности.

Это убедительно подтверждает рисунок Рубенса «Палач с мечом». Набросок выполнен черным мелом на коричневой бумаге, света нанесены белилами. Рисунок чрезвычайно динамичен, с острой психологической характеристикой изображаемого человека: движение его фигуры, поворот в три четверти, быстрый и суровый взгляд — все говорит о том, что художник моментально схватывает привлекший его внимание образ человека, поворот, движение фигуры, более детально

[1] Цит. по: *Кардовский Д. Н.* Об искусстве. Воспоминания, статьи, письма. — М., 1960. — С. 205.

Рис. 94. С. В. Иванов. Бурлак

Рис. 96, 97. Ю. И. Пименов. Наброски к картине «Теплое туманное утро»

Рис. 95. Э. Мане. Портрет Гюстава Курбе

прорисовывая кисть руки, крепко охватившую рукоятку меча.

Аналогичным способом выполняет многие свои наброски известный художник Н. Н. Жуков. В портретном наброске «Аринка» художник с помощью простого графического карандаша и крупнозернистой желтой бумаги создает неповторимый своей реалистичностью и непосредственностью образ внимательной и задумчивой девочки. Изящные линии чрезвычайно выразительно передают головку девочки, ее пышные волосы, внимательно смотрящие на зрителя глаза. Мастер умело использует фактуру и цвет бумаги. Тонированная бумага способствует выразительности изображения, помогает передать психологию ребенка (рис. 99).

Еще более широкие возможности использования линий с одновременной проработкой формы

Рис. 98. В. М. Васнецов. Крестьянин за столом

тоном и цветом предоставляет цветной фон бумаги или картона и цветные рисовальные материалы. Достаточно посмотреть на портретный набросок сына, выполненный Рубенсом, чтобы оценить все достоинства рассматриваемой техники рисования. Рисунок выполнен черным мелом и сангиной, освещенные места нанесены белилами, кое-где набросок тронут тушью. Все это позволяет художнику с огромной жизненной правдивостью передать образ ребенка. Чем больше всматриваешься в рисунок, тем труднее оторваться от него, так и кажется, что сейчас голова мальчика

Рис. 99. Н. Н. Жуков. Аринка

повернется и глаза устремятся на зрителя. Набросок является примером мастерского использования штриха и тона в передаче образа изображаемого.

Особой выразительностью отличается и набросок-портрет Семенова-Тян-Шанского В. А. Серова (рис. 100).

Рассмотрим анализируемый способ построения набросков и зарисовок на примере выполнения наброска карандашом с чучела рыси.

Обозначив линией внешний контур головы рыси, сразу определяем движение слегка оскаленной головы хищника. Одновременно намечается

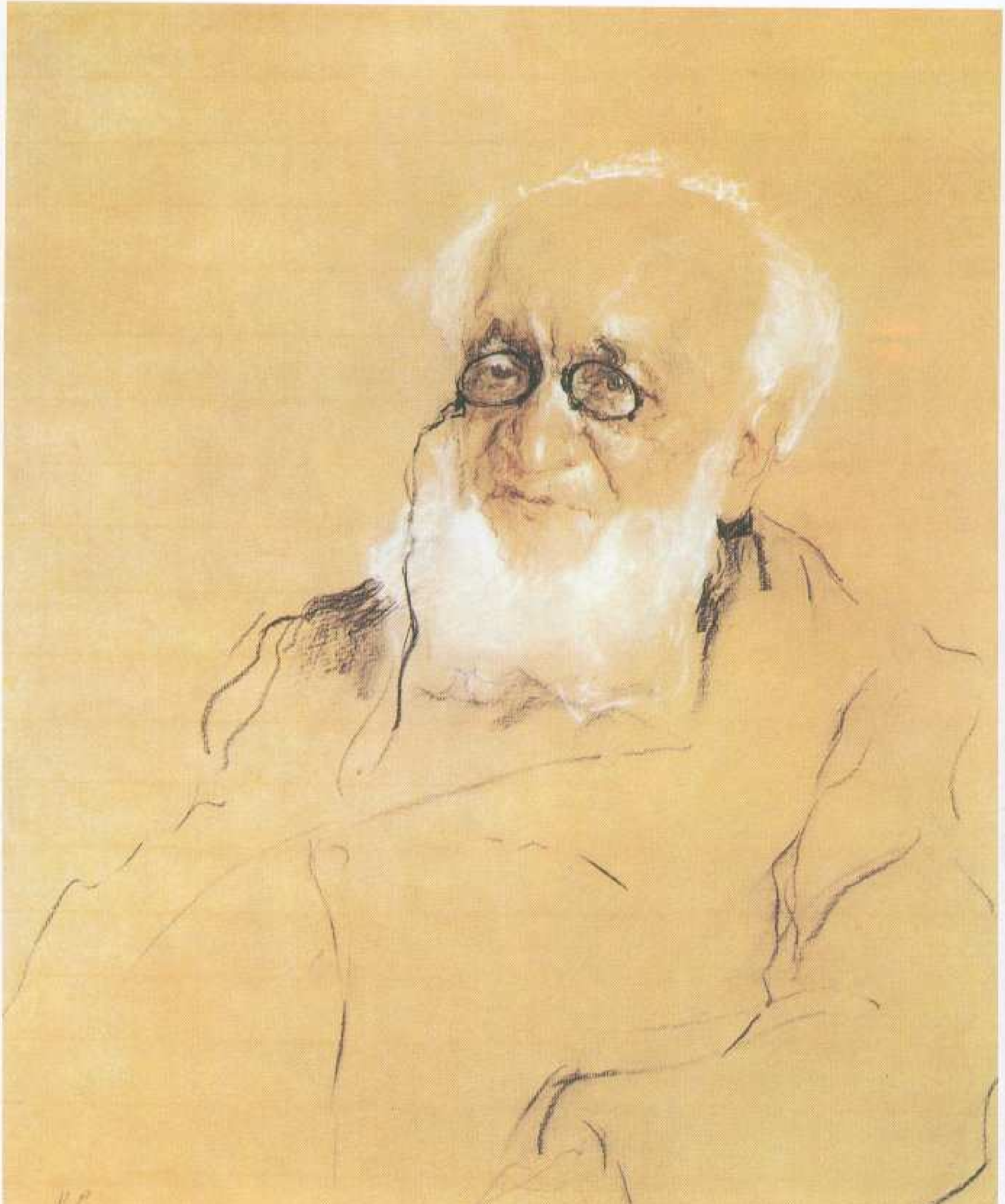


Рис. 100. В. А. Серов. Портрет Семенова-Тян-Шанского

расположение глаз, ушей, одной из передних лап. Легкой линией схватывается изгиб спины. Построение выполняется линиями и штрихами, выявляющими в то же время направление шерсти, отдельных форм.

Дальше зарисовывается остальная часть туловища, лапы. После проведения линий, обрисовывающих контур спины и лап, наносятся штрихи внутри этих линий. Штриховые линии, нанесенные строго по направлению формы, выявляют объем и одновременно показывают распределение света и тени на поверхности отдельных форм.

При окончании наброска проверяется и окончательно прорисовывается общий контур чучела. Часть линий для большего выделения объема усиливается нажимом карандаша. Но усиление линии не должно быть механическим, нужно помнить, что линия в рисунке не имеет самостоятельного значения, она является частью объема и зависит от него. «Всякий, кто не видит форму, линии верно не нарисует»[1], — учил П. П. Чистяков.

Затем обобщаются светотеневые отношения частей наброска.

ВЫПОЛНЕНИЕ НАБРОСКОВ С ПРИМЕНЕНИЕМ ЭЛЕМЕНТОВ СХЕМЫ ПОСТРОЕНИЯ

Набросок начинают с того, что обозначают общее движение и расположение форм одной, двумя и более вспомогательными линиями, проходящими, как правило, посередине объемной формы или по ее внешнему контуру, и тут же начинается прорисовка этой формы общими линиями. В таких набросках и зарисовках возможна последующая моделировка объема штрихами или растушевкой.

В данном случае рисующий сознательно применяет некоторые элементы схемы построения, но это не значит, что он воспринимает предметы действительности схематично, не видит реальных предметов. Нет, рисующий, воспринимая предмет как он есть, сразу же стремится добавить к видимому очертанию предмета определенные линии и штрихи, которые ярче выявляют его строение, положение в пространстве и помогают более прочно сохранить первоначальное впечатление от восприятия натуры, наиболее точно зафиксировать это впечатление на бумаге.

Например, на одном из рисунков *Микеланджело* мы видим набросок мужского торса для фигуры раба на фреске потолка Сикстинской капеллы в Ватикане (рис. 101). Художник акцентирует свое внимание на изображении поворота торса и в соответствии с этим движением — на работе мускулов. Его не интересует психологическое состояние изображаемого, он лишь намечает общими, еле заметными линиями голову, причем направление головы намечает вспомогательной прямой линией, которая скорее служит ориентиром для более правильного определения наклона торса.

Построение начато легкими линиями по внешнему очертанию объемной формы фигуры, после чего мастер переходит к проработке деталей, тщательно анализируя направление каждого мускула. Подробная обработка каждого мускула не мешает чувствовать цельность наброска. Линия как таковая в этом наброске отсутствует. Являясь на первом этапе построения общей проекцией всего изображения, она сливается с собственной или падающей тенью мускулов, переходит в полутень, или рефлекс. Художник как будто лепит графическими средствами объем, он не заботится о красоте линии, ему важно передать сущность каждой формы: как она расположена по отношению к свету, как переходит одна в другую, где границы перехода и т.д.

Микеланджело изучает отношения отдельных деталей формы, и это говорит о том, что у него в течение всего процесса изображения преобладали элементы восприятия натуры над элементами воображения. Набросок имеет чисто познаватель-

Рис. 101. Микеланджело. Мужской торс для фигуры раба на фреске потолка Сикстинской капеллы в Ватикане

[1] *Чистяков П. П.* Письма, записные книжки, воспоминания. — М., 1953. — С. 328.

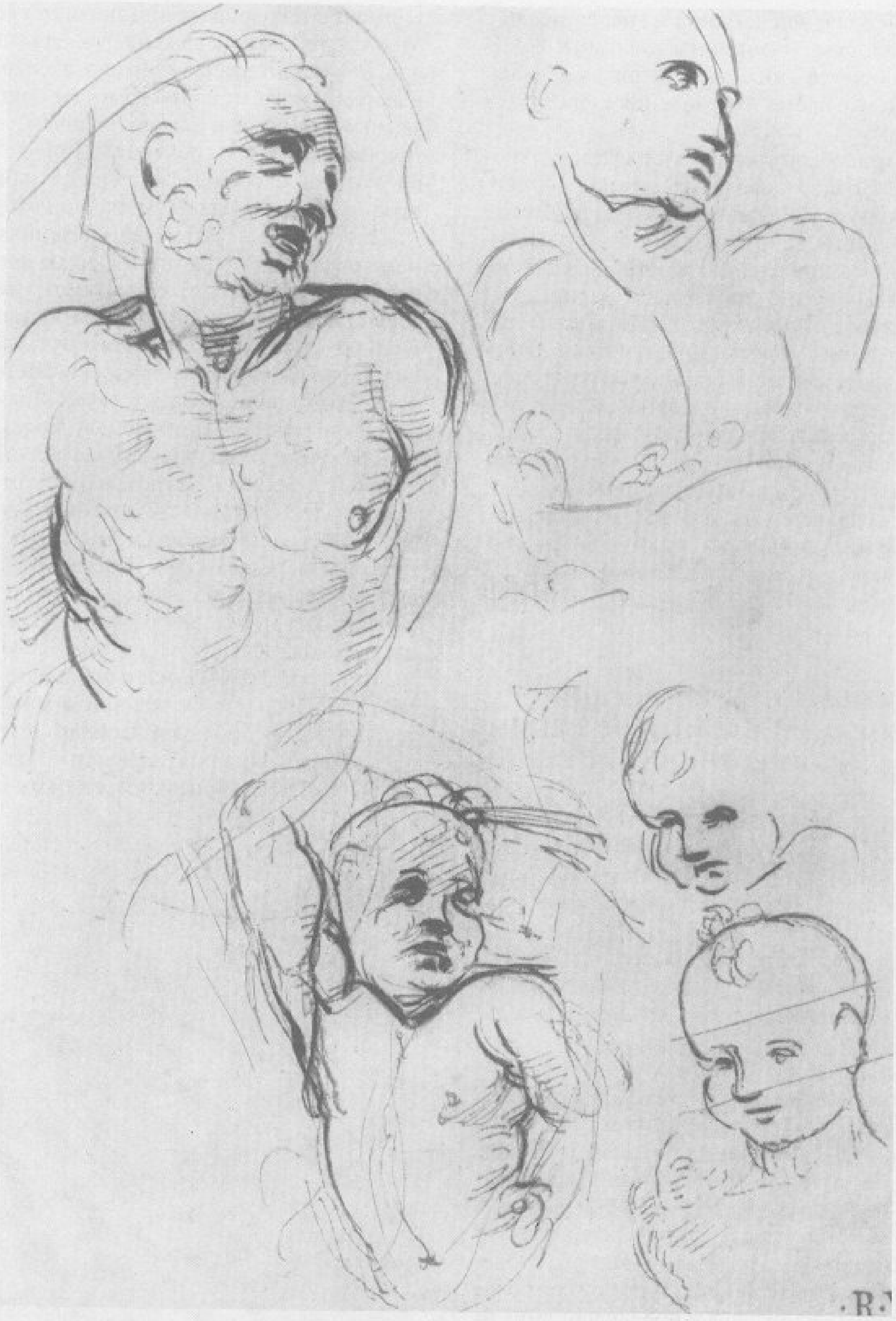


Рис. 102. Рафаэль. Набросок фигуры

ный характер. Но обычно то, что изображено на подобных набросках Микеланджело, мы наблюдаем и в его композициях, причем без существенных изменений. То есть мы отмечаем совпадение ранее образовавшегося в представлении и еще не совсем четкого образа с основными характерными чертами изображения модели.

Более ярко виден способ выполнения наброска с помощью элементов схемы в других рисунках Микеланджело.

На одном из них мы видим линии схемы построения, проведенные в самом начале рисунка, эти линии помогают выявить направление и объемную конструкцию торса, грудной клетки, головы.

Рис. 103. П. А. Федотов. Набросок к картине «Анкор, еще анкор!»

Чтобы сильнее выявить объемность отдельных масс в пространстве, правильно определить направления плоскостей форм, художник отдельные участки наброска покрывает штриховкой. Но следует заметить, что все первоначально нанесенные линии и штрихи в дальнейшем не отрабатываются. Набросок в сущности заканчивается на этой стадии. То есть художник, ставя перед собой задачу — определить пространственные границы фигуры, разобраться в анатомическом и пропорциональном строении, после первых же линий, обо-

Рис. 104. З. Е. Серебрякова. В балетной мастерской

значивших все это, прекращает дальнейшую работу.

Очень много дает для понимания рассматриваемого способа выполнения быстрых рисунков анализ набросков *Рафаэля*.

В одном из таких набросков Рафаэль анализирует пространственное положение фигур мужчины и ребенка в резких движениях (рис. 102). В обоих набросках контрастом направлению торса служит поворот головы в противоположную сторону. Быстро изменяющаяся, трудная поза изображаемых заставляет художника делать наброски как можно быстрее. Чтобы успеть отобразить на бумаге первый образ, полученный в самом начале восприятия, мастер применяет элементы схемы. Тремя плавными линиями очерчивается вся фигура мужчины, и только после этого начинают намечаться внутри указанных линий отдельные части тела — голова, плечи, грудь, руки. Точно так же рисуется фигура ребенка с поднятой рукой: в линейный овал диагонального направления, охватывающий весь набросок по внешнему очертанию, как бы врисовываются голова, торс, руки.

Первые линии построения проводятся очень слабо. На отдельном наброске головы мальчика справа видим две прямые наклоненные линии. Проведенные в начале работы, они помогают мастеру правильно определить наклон головы, величину и расположение отдельных частей: лба, глаз, носа, ушей, подбородка и т. п. Тем не менее вспомогательный характер линий не мешает им быть составными компонентами рисунка.

По этому же методу построен и набросок к картине «Анкор, еще анкор!» *П. А. Федотова* (рис. 103).

Федотов изображает фигуру наклонившегося мужчины. Очевидно, что художник начинает с прямой вертикальной линии, помогающей ему в дальнейшем построении рисунка. Эта помощь за-

Рис. 105. Ф. А. Малявин. Бабы в поле. Набросок

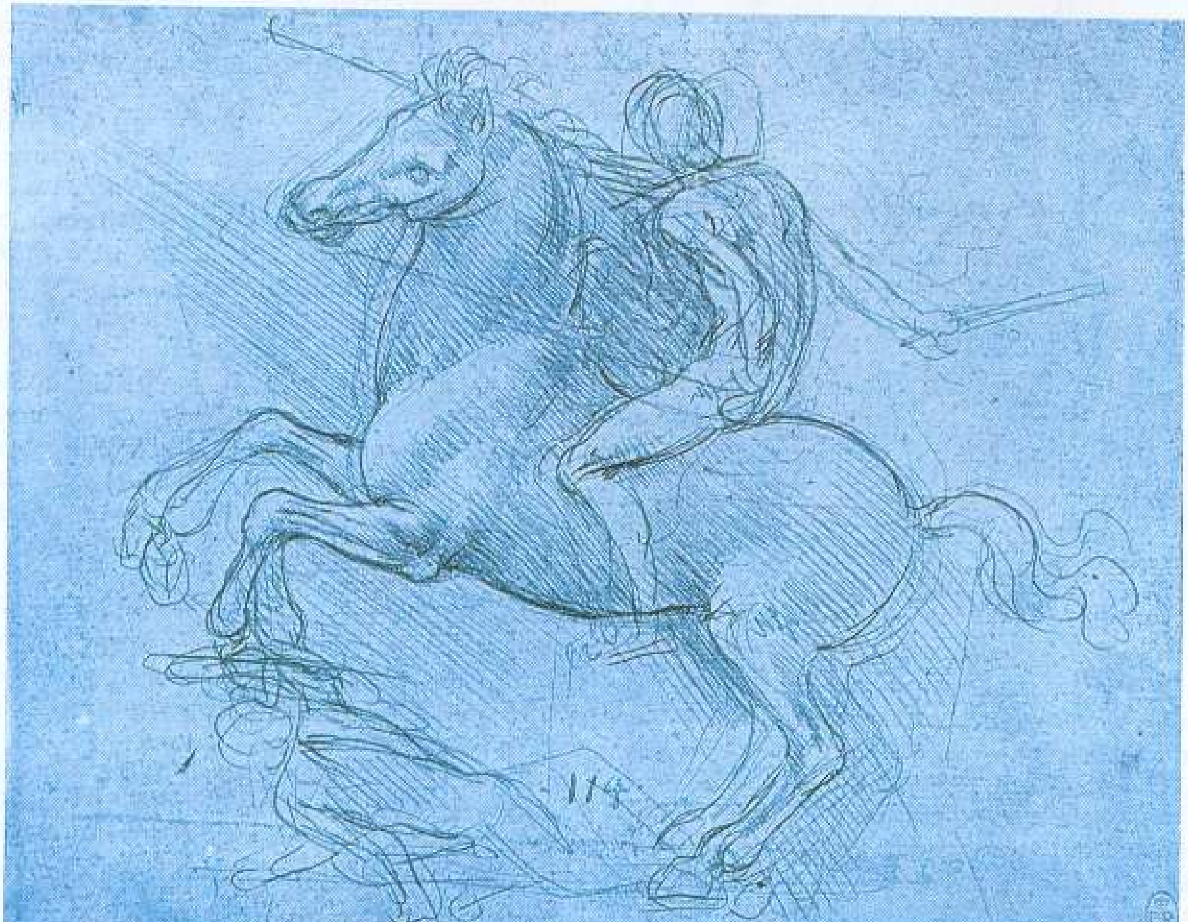


Рис. 106. Леонардо да Винчи. Набросок к «Коню»

ключается в том, что мастер посредством этой линии проверяет направление других линий (контура спины, рук, бедер, ног). С такой же целью проведена и так называемая серединная линия, делящая торс на две симметричные части.

Довольно схематично изображена и голова. Остальные линии показывают направление главных, основных форм.

Выполненный карандашом набросок дает нам ясное представление о взаимосвязи всех основных частей мужской фигуры в изображаемой позе, раскрывает конструктивное строение человека. В отличие от предыдущих видов набросков в таком наброске совсем нет светотеневой разработки. Правда, имеются отдельные участки, где проведены сразу несколько линий, создающих впечатление тона, например левое плечо и очертание головы с правой стороны. Но это скорее объясняется более интенсивной проработкой пропорций отдельных форм. Мастер проводит несколько линий, добиваясь правильности, причем каждая последующая линия более заметная, проводится с бо́льшим нажимом, что и создает впечатление определенного тона. Аналогично выполнены и представленные здесь наброски З. Е. Серебряковой, Ф. А. Малявина и Леонардо да Винчи (рис. 104—106).

Как мы видим, вспомогательные линии являются своего рода контрольными линиями.

В заключение уместно привести высказывание П.П.Чистякова о линиях в рисунке: «Линий имеется бесчисленное множество и все разнообразные, но есть два положения, которые могут быть приняты за неизменные и, будучи изображены при ракурсе плоскости, могут служить точкою опоры при определении других разнообразных уклонов и углов. Это линии вертикальные и горизонтальные»[1].

ВЫПОЛНЕНИЕ НАБРОСКОВ «СХЕМОЙ»

Выполнение набросков «схемой» широко распространено в изобразительной деятельности. Как правило, при этом способе все формы упрощаются до простых геометрических тел и комбинаций таких тел.

Восприятие натуры носит ярко анализирующий характер. Создаваемый образ передается в виде объемных форм крупными планами.

Как мы знаем, каждая существующая в природе форма может быть сведена в конечном счете к совокупности геометрических форм, и задача рисующего — почувствовать и увидеть в изображаемом предмете эту основу, чтобы верно передать его строение.

Следует оговориться, что такая геометризация не должна превращаться у рисующего в самоцель. В некоторых набросках такого плана по мере дальнейшей работы происходит частичная замена компонентов схемы реалистическими элементами (рис. 107—112).

Наглядно и выпукло такой способ виден в набросках голов великого немецкого художника *А. Дюрера* (1471—1528). Среди многочисленных его набросков мы встречаем фигуры людей, портретные зарисовки, наброски животных, птиц, растений и множество других объектов окружающего мира (рис. 107). Большинство набросков Дюрера выполнено пером, а также кистью и черным мелом.

Вначале художник намечает линиями шар, определяющий общую шарообразную форму головы, затем линиями же показывает нос, уши в виде призмы, переносицу в виде трапеции и т. п. Причем, разбирая, например, конструкцию носа, мастер стремится не к тому, чтобы правильно вычертить форму призмы, а к тому, чтобы, пользуясь ее четырьмя плоскостями — передней, нижней и двумя боковыми, вылепить схематическую форму носа. Эти плоскости передают даже характерные особенности данного носа.

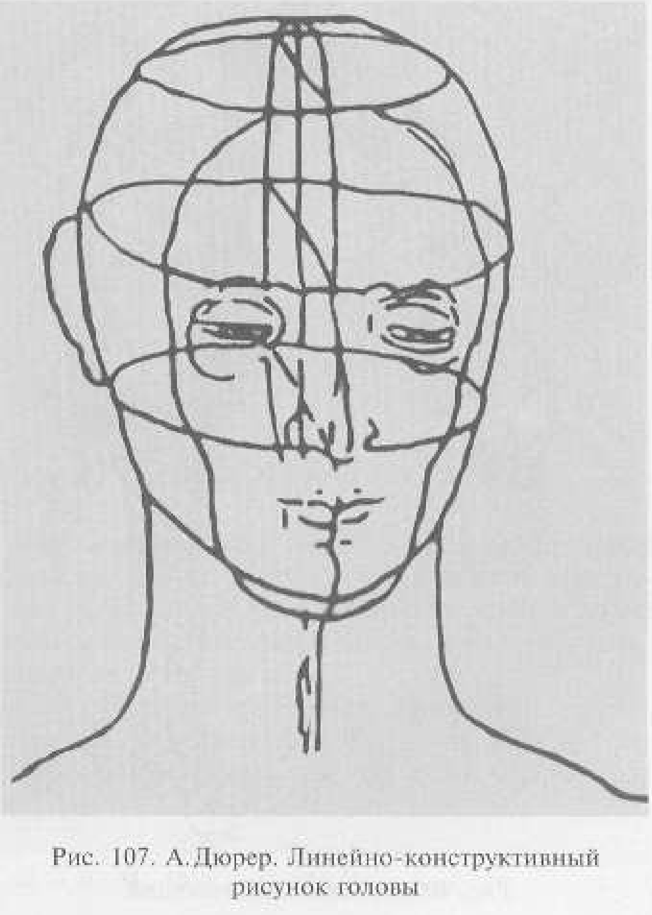


Рис. 107. А. Дюрер. Линейно-конструктивный рисунок головы

[1] *Чистяков П. П.* Письма, записные книжки, воспоминания. — М., 1953. — С. 328.

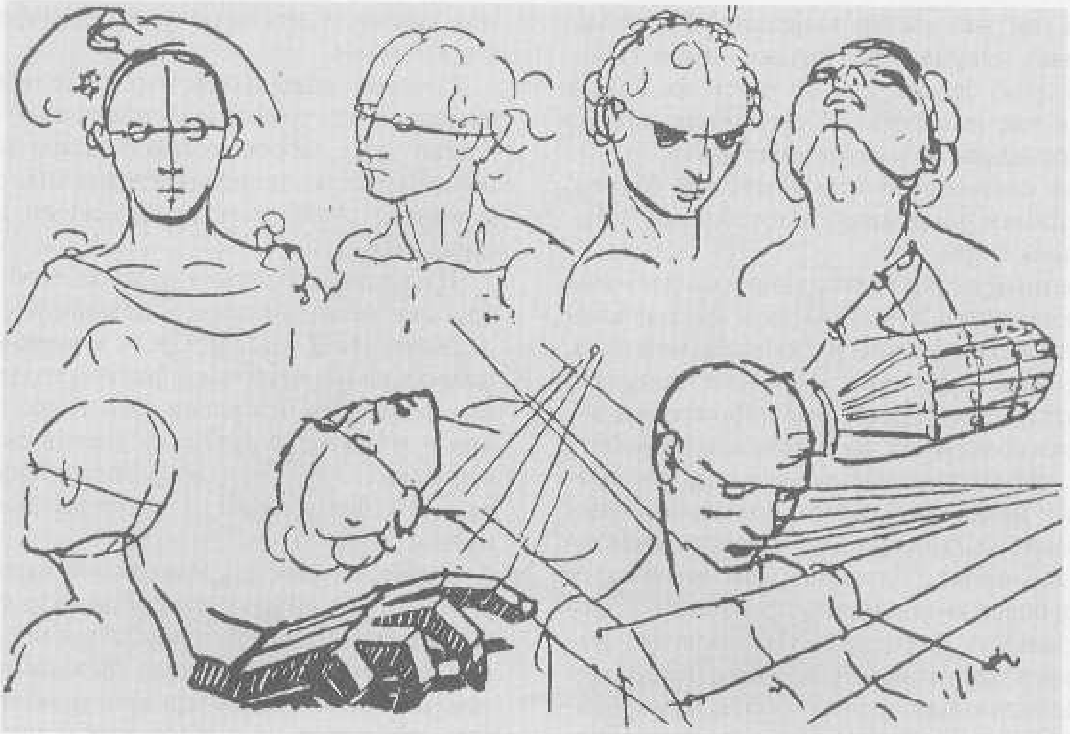


Рис. 108. Х. Гольбейн. Наброски

Рис. 109. А. Ватто. Наливающий

Строя объемно-конструктивную схему головы, художник следит за тем, как одна форма выходит из другой или находит на другую. Заканчивается набросок четким выделением крупных планов светотенью. Заштриховываются находящиеся в тени плоскости лба, носа, щек, шеи. Некоторые плоскости не полностью покрыты штрихами.

Дюрер довольствуется показом короткими штрихами мест переломов поверхности, т. е. границ света и тени, что дает ощущение объема. Внимательное соблюдение пропорций и других характерных особенностей натуры дает возможность мастеру отобразить в рисунке индивидуальность головы.

Таким же способом построена у Дюрера и фигура человека. Здесь художника интересуют прежде всего пропорции и индивидуальное строение объемных масс в перспективе. Как и в предыдущем наброске, художник изображает голову в виде шара. Характерно, что торс изображен в виде усеченной пирамиды, внутри которой прорисовываются очертания рук, плечей, груди. Мастер находит геометрическую основу как мелких, отдельных частей, так и крупных в общем строении всей фигуры. Чтобы подчеркнуть направление каждой объемной массы, художник наносит штриховку.

Штриховка выявляет здесь только основные градации света и тени, что в данном случае способствует более четкой передаче объема и конструкции каждой части фигуры.

Характерно, что эти наброски служат узкой, основанной на научных положениях, конкретной задаче.

Придавая большое значение наброску как важнейшему средству изучения характерного в предметах, как необходимому материалу в творческой работе над картиной, Дюрер писал: «Полезным будет прежде всего такое указание: до того как приняться за работу, сделай линейный набросок всего того, что ты хочешь изобразить, и хорошенько рассмотри. Тогда тебе вряд ли придется раскаиваться в том, что ты сделал. Поэтому каждому художнику необходимо уметь делать наброски»[1]. Того же требовал немецкий художник-теоретик *И. Сандрарт* (1600—1688). В трактате «Немецкая академия» он пишет: «От художника требуется большая наблюдательность, в обыденной жизни он должен следить за жестами, разными положениями и поступками людей, он должен их запечатлевать в памяти, а то, что ему кажется замечательным и достойным внимания, зарисовывать, и из этого собрания рисунков (этюдов) он в дальнейшем черпает материал для своих работ»[2].

Построение сложной формы, какой является голова человека, способом «схемы» ярко демонстрируют наброски *Х. Гольбейна* (1497—1543). Мы хорошо видим линии, обозначающие границы форм головы и подчиняющиеся законам перспективы. На всех набросках голова изображается как шар, объем этого шара подчеркивается линиями, проходящими на уровне глаз, ушей, подбородка или через лоб, нос, подбородок. Эти линии уточняют расположение глазных впадин по отношению к носу, ушам, губам и т.п. Наряду с этим они строят объем головы (рис. 108).

Следует отметить, что П.П. Чистяков очень сходно учил строить голову. И.Е. Репин говорит о системе рисования своего учителя: «Она заключалась в перспективе плоскостей головы. Встречаясь на черепе, эти плоскости, т.е. границы этих плоскостей, образовывали сеть на всей голове, что составляло основу рисунка головы. Особенно интересной получалась перспектива встреч этих плоскостей; дробясь и разбиваясь в разные детали головы, эти плоскости совершенно правильно определяли величину этих деталей до меньших плоскостей, и голова получала верный каркас, во всех возвышенностях и углублениях целой головы. Она получалась стройная, рельефная. При этом торжествовало правило, что рельеф зависит не от тушевки, во что так верят все начинающие, а от линий этих правильно построенных оснований.

[1] Цит. по: Мастера искусств об искусстве. — М., 1937. — Т. 1. — С. 371—372.

[2] Цит. по: Там же. — С. 389.

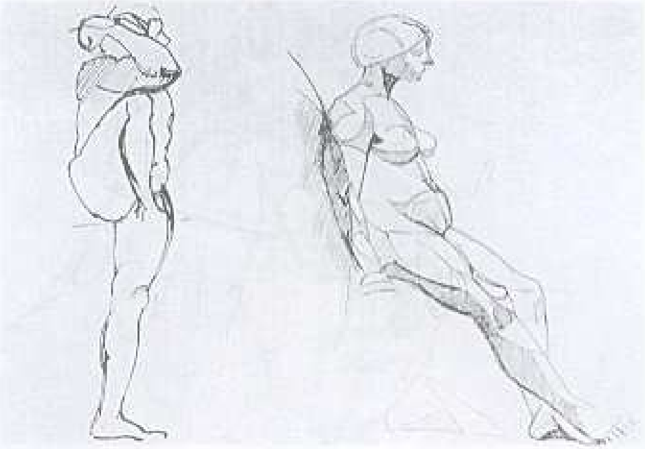


Рис. 110. В.А. Мухина. Натурщицы

Рис. 111. Ж. Калло. Этюды фигур

Перспектива всякой детали от верного основания необыкновенно математически держит весь ансамбль головы. И даже странно видеть, как голые линии неумолимо лезут вперед, если они поставлены на своем месте»[3].

Рисунок «Наливающий», выполненный французским художником А. Ватто представляет для нас особый интерес тем, что в нем хорошо вид-

[3] Цит. по: *Чистяков П.П.* и *Савинский В.Е.* Переписка. — Л.; М., 1939. — С. 29—30.

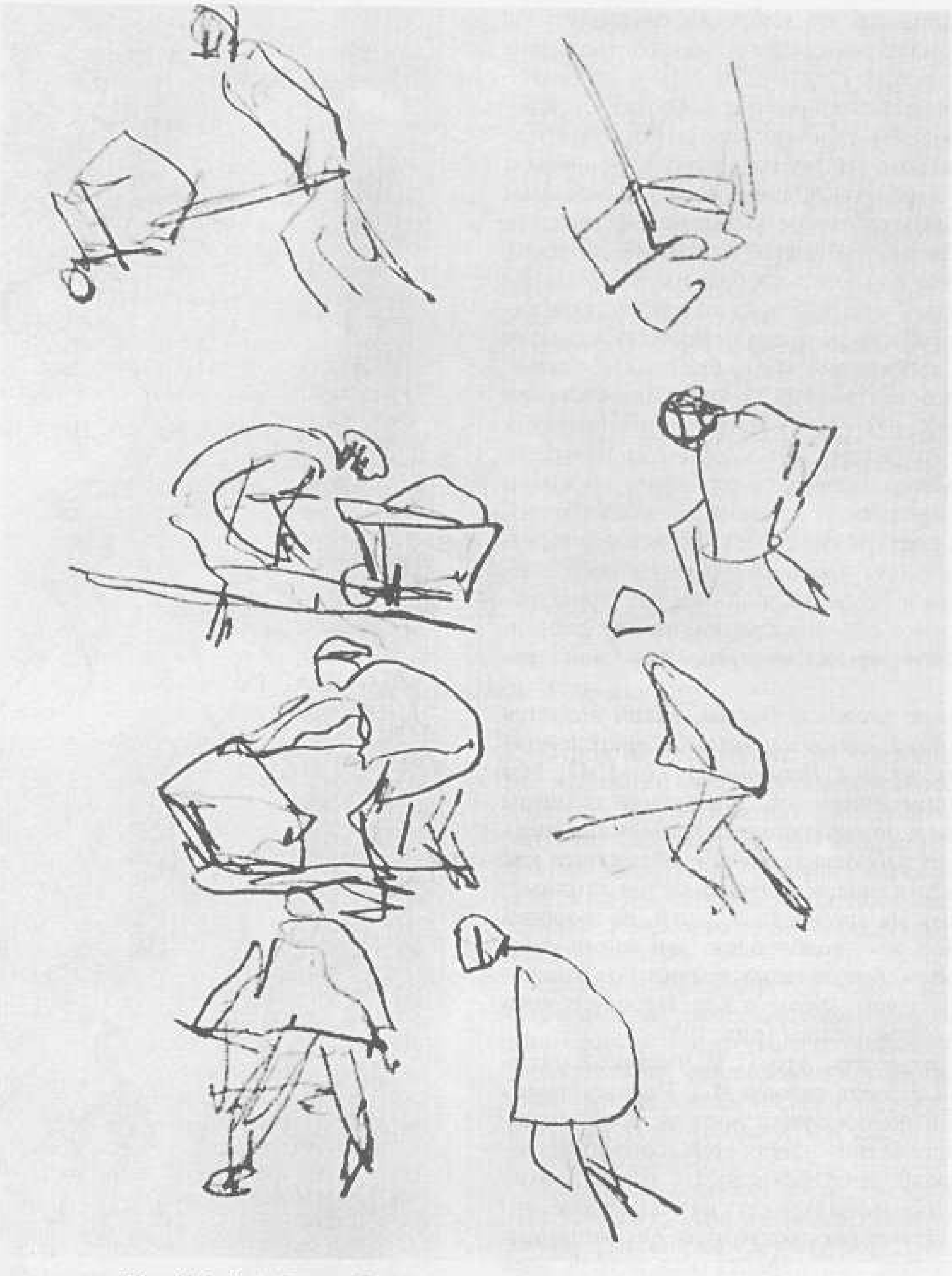


Рис. 112. В.А.Серов. Наброски для картины «Петр I на работах»

но, как схематическое изображение (слева) по мере дальнейшего анализа объекта постепенно превращается в реалистическое изображение (справа) (рис. 109).

Если на левом наброске голова напоминает шар, руки и ноги — цилиндры, то на правом наброске линии схемы все больше и больше насыщаются элементами, соответствующими реальному виду натуры. Следует отметить, что на правом наброске первоначальная схема все же видна в отдельных местах. Для четкости выделения объема на правом наброске наносится штриховка, идущая по направлению формы.

Благодаря таким следам схематической проработки, художник добивается выразительной передачи пространственного положения фигуры в целом и ее конструктивно-анатомического строения.

Сопоставляя оба наброска, можно убедиться, что во время выполнения левого рисунка в виде схемы у художника преобладали в процессе восприятия элементы воображения, а во втором слу-

чае доминирующее значение имели элементы непосредственного восприятия.

К разновидности набросков «схемой» можно отнести и своеобразные наброски *Ж. Калло* (1592—1635) — мастера, который изучал жизнь бродяг, нищих, актеров, цыган, солдат, светских щеголей. Художник рисует необычайно быстро. Техника Калло — сангина или перо — приспособлена выполнять рисунок как можно быстрее, метко улавливая встреченное случайно в толпе движение, естественную позу.

В набросках Калло законченность совершенно отсутствует. Часто вместо ноги или руки мастер проводит одну черту сангиной, вместо лица дает пятнышко. Иногда, чтобы как можно точнее уловить быстроизменяющееся движение модели, на лист бумаги молниеносно набрасывается схема движения в виде черточек или отрезков прямых линий.

Вот Калло изображает с разных сторон кавалера, опирающегося на шпагу (рис. 111). Направление туловища, рук, ног на первом этапе работы обозначается схематически прямыми линиями (особенно хорошо это видно на самом крайнем левом наброске и нижнем правом). Художник заботится о том, чтобы сразу же зафиксировать на листе бумаги первое впечатление от натуры, которое под влиянием четко поставленной задачи — передать позу, движение — выражается у художника прежде всего в виде вертикальных, горизонтальных и наклонных направлений частей тела.

В дальнейшем начинают более подробно прорисовываться формы. Для выявления объемности художник штрихами показывает тени, а также выделяет места резкого перехода одной формы в другую. На этом набросок заканчивается. В течение всего изобразительного процесса большое значение имеют элементы воображения и меньшее — элементы непосредственного восприятия, которое существенно сказывается на ходе изображения лишь в середине работы.

Характерно, что Калло игнорирует многие моменты в целях убедительного изображения позы, движения. В набросках Калло много неожиданного, они сделаны откровенно схематично, но схематичность его набросков вполне оправдывается стремлением художника глубже понять и как можно вернее передать на бумаге трудноуловимые черты изменчивой действительности.

Аналогично выполнены и наброски В.А. Серова к композиции «Петр I на работах» (рис. 112). С помощью набросков художник изучает движение фигур, их наклон, пространственное расположение. В отдельных набросках (двух нижних и правом верхнем) можно лишь догадываться, что это фигуры человека. По всему видно, что художник буквально в течение нескольких секунд ловит изменяющуюся позу. Проведенные карандашом линии

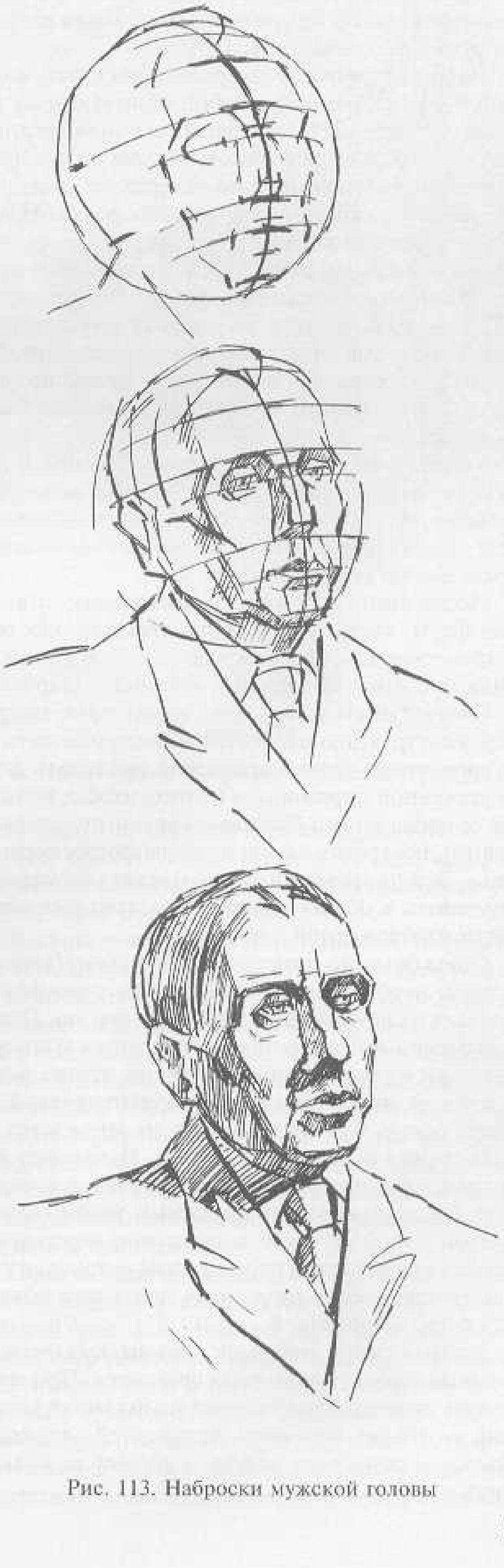


Рис. 113. Наброски мужской головы

очень гибкие, с разным нажимом на всем своем протяжении.

Проанализируем более внимательно рассматриваемый способ на примере выполнения наброска мужской головы (рис. 113).

Набросок начинают с проведения круга, который должен обозначать собой общую форму головы. Тут же намечается срединная (или средняя) линия, которая делит голову на две симметричные части. Она должна пройти через середину лба, переносицу, середину губ и подбородка. Наносится срединная линия сразу, одним взмахом, широким движением руки. Но предварительно нужно примериться несколько раз, установив сначала на модели, а затем на рисунке соотношение левой и правой половины лба, а также левой и правой половины подбородка, определив, насколько при данном повороте головы одна часть будет меньше другой.

Убедившись, что направление срединной линии правильно, намечают остальные вспомогательные линии построения — линию надбровных дуг, линию положения глаз, линию основания носа, линию рта и подбородка.

После этого переходят к построению отдельных форм, каждую из которых трактуют как геометрическое тело: переносица — усеченная пирамида, нос — призма, глазная впадина — шар и т.д.

Следует иметь в виду, что, анализируя, например, конструкцию переносицы, надо исходить не из того, чтобы только правильно вычертить форму усеченной пирамиды, а из того, чтобы, пользуясь ее плоскостями (боковыми гранями и основаниями), построить схематическую форму переносицы. Эти плоскости в самом начале уже должны передавать в общих чертах характерные особенности изображаемой детали.

Строя объемно-конструктивную схему (каркас) головы, необходимо наблюдать, как одна форма выходит из другой или находит на другую. После построения в перспективе переносицы и носа и проверки их пропорций построение других форм ведется от них с постоянной ориентировкой на общее целое, т.е. ни на минуту не упускается из поля зрения размер всей головы. Намечают, например, глазницу, помещая в ней глаз, и говорят себе: расстояние между наружным углом глаза и крылом носа будет такое, а расстояние между внутренним углом глаза и переносицей — такое, и т.п. Слегка оттеняются некоторые плоскости объемных форм штриховкой.

Заканчивается набросок четким выделением крупных планов с помощью светотени. При этом следует помнить, что неверно положенная светотень — не по границам плоскостей, лепящих объем, — разрушает форму и лишает ее объемности.

Наблюдая модель, важно организовать свое внимание так, чтобы все время чувствовать крупные формы, их размер — объемность головы, шеи — и стараться передать их.

Думая об общей массе головы, рисующий должен прежде всего разделить светотенью (штриховкой) сначала ее главнейшие плоскости: лицевую и идущую к затылку, перспективно сокращенную вглубь. Не обязательно класть штрихи на всю большую поверхность, например на боковую часть лица, главное — наметить места «разломов», т.е. границ света и тени, что дает ощущение объема. Затем штриховкой же отделяются ярко освещенные крупные планы: в данном случае (лоб, верхние части щек и носа) от нижней части лица, на которую падают не прямые лучи света, а косые, скользящие.

В данном наброске заштриховываются глазничные впадины, нижние площадки носа вместе с падающей от них тенью, находящиеся в тени части щек и шеи, волосы, которые смотрятся темным пятном. Часть первоначальных линий стирается.

ВЫПОЛНЕНИЕ НАБРОСКОВ ТОНОМ, ПЯТНОМ

В набросках и зарисовках подобного типа решаются одновременно задачи выявления конструктивных закономерностей предметов, индивидуальной формы, света и тени, положения объекта в пространстве. Так как рисующий должен решить столько задач одновременно в очень короткий срок, то набросок выполняется упрощенно, иногда приближаясь к схеме. Из-за малого количества времени построение наброска начинается с главного — с фиксирования на листе бумаги движения натуры, пропорций, света и тени (рис. 114—131).

Натура воспринимается общей массой, тоновым пятном. Зрительный образ, сложившийся при первом взгляде на натуру, в силу того что рисующий уже знает, что конкретно он должен выяснить в натуре и как он будет изображать, имеет большое значение в течение всего времени выполнения наброска, и особенно на первом этапе наблюдения и выполнения.

Как правило, наброски начинаются с двух-трех линий, определяющих габаритные размеры предмета по горизонтали и вертикали, затем тоном обрабатывается один участок, второй и т.д. Выбранные для обработки тоном участки характеризуются значительной протяженностью в одном каком-нибудь направлении и резко отличаются по светосиле от соседних участков.

На следующей стадии рисования зрительный образ уточняется и конкретизируется, что хоро-

що видно в рисунке. Рисующий более внимательно рассматривает направление контура, места перехода одного участка абриса в другой; начинает рассматривать тоновые пятна не только по основным градациям — свет и тень, а и по другим, переходным, градациям — полутень, рефлекс и т. п. Конкретнее намечается граница как общего силуэта предмета, так и его частей.

Заключительным этапом является снова обобщение.

Перед нами карандашный набросок к мужскому портрету *Тициана* (рис. 114). Рисунок Тициана дает психологическую характеристику изображаемого человека. Пометив короткими малозаметными штрихами общее композиционное положение головы, мастер тут же начинает отмечать расположение частей лица — глаз, носа, губ, подбородка. Объем форм выявляется контрастной тональной прокладкой больших плоскостей. Так, пометив двумя короткими тонкими линиями направление левой брови и переносицы, четкую границу перехода формы лба в глазничную впадину, художник покрывает последнюю сплошными широкими штрихами, сливающимися в единое тоновое пятно, совершенно не прорисовывая глаз, бровь и их части. Точно так же изображается правая глазничная впадина. Темным сплошным пятном смотрится и тень внизу крыла носа, переходящая в падающую от носа тень. Широкими штрихами обозначаются губы, складки около губ, тень на щеке и подбородке.

Рис. 114. Тициан. Набросок к мужскому портрету

Однако если мы внимательно присмотримся к наброску, то увидим, что Тициан не механически заштриховывает поверхности, находящиеся в тени, а с учетом закономерностей формы, с соблюдением всех особенностей законов светотени. Например, в тех местах, где освещенная поверхность переходит резко в затемненную, тень более густая. Так, общая тень на нижней поверхности носа и под ним — самая интенсивная на рисунке: этот участок является самым близким к зрителю местом, находящимся в тени. Немного слабее наносится тень в глазных впадинах, особенно в правой. И совсем слабо заштриховывается подбородок: здесь из-под линий карандаша просвечивает поверхность бумаги. Едва заметно обозначена тень на волосах. Тициан совершенно не прорисовывает полутени.

Такой общий тональный разбор затемненных поверхностей формы без проработки светотенью освещенных мест делает набросок очень живописным. Чувствуется, что художник, смотря на объект с точки зрения живописца, любуется игрой света и тени и, изображая этот объект графически, старается добиться поставленной цели прежде всего живописно-тональным решением формы (слово «живописный» рассматривается в смысле тонального богатства рисунка и не ассоциируется с понятием «цвет»). Линия в том значении, какое ей придавали Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль, здесь отсутствует.

Воспринимая натуру общей массой, тональными отношениями формы, Тициан с самого начала направляет внимание на то, что нужно решить. Создание образа «пятном» происходит у художника под влиянием поставленной задачи, формирующийся образ вначале восприятия натуры, когда художник в общем-то заранее знает, на что он должен обратить внимание в натуре, как будет изображать объект, имеет решающее значение. Затем доминирующее влияние оказывают элементы непосредственного восприятия и после этого снова элементы воображения.

Один из типичнейших для *Рембрандта* набросков «Женщина у окна» выполнен тушью с размывкой (рис. 115). Вначале на бумагу разбавленной тушью наносятся тонкие линии, очерчивающие направление в пространстве главных форм (туловища, головы, окна). Наметив для себя основные ориентиры, художник заливает густым тоном темные места в наброске: черное платье, тень на стене от подоконника и смотрящей в окно жен-

Рис. 115. Х. Р. Рембрандт. Женщина у окна

щины, левая сторона стены. Затем чистой кистью размываются освещенные пятна платья, обращенная к окну часть левой руки, яркие блики на юбке. Усиливается контраст тени на переднем плане левой стены со светлым прямоугольным проемом окна, более смело прорисовывается мазками кисти в виде прямых линий голова, пальцы рук и другие формы, на заднем плане размывается фон. Контраст светлого и темного в наиболее важных местах и мягкая моделировка форм в других (расплывчатый контур фигуры почти незаметно переходит в фон) наполняют набросок воздухом и светом, льющимся из окна.

Набросок старика выполнен еще более контрастно (рис. 116). Здесь тонкие, гибкие линии служат границей освещенных форм с пространством. Густым тоном заливаются участки, находящиеся в тени. Переходных тонов, за исключением небольших участков, размытых кистью с водой, нет. Таким приемом художник со скульптурной четкостью показывает как объемные массы в целом (голова, торс), так и отдельные объемные формы (лоб, глазные впадины, нос, скулы). Контрастная игра света и тени делает набросок живописным и очень живым.

В данном случае мы видим, как изобразительные средства рисунка находятся в тесном единстве с выразительной передачей изображаемого.

Набросок привлекает и совершенной, по-настоящему красивой техникой выполнения, и глубокой психологической характеристикой модели (задумчивый, проницательный взгляд, усталая поза слегка ссутулившегося, но еще крепкого тела и т. д.).

Также ярко рембрандтовский прием выражен в набросках всадников на лошади, пейзажа и других (рис. 117, 118).

В наброске сидящей фигуры *Караваджо* (1573—1610) главное для художника — поиски и убедительная передача позы, пропорций и перспективы фигуры, тональное решение наброска. На первом этапе работы художник намечает положение фигуры короткими, легкими линиями. Наметка производится по внешнему абрису фигуры, а некоторые линии заходят и во внутриконтурное пространство, указывая направление отдельных форм (руки, плеча, бедра). Затем темным, густым тоном черной акварели заливаются участки

Рис. 116. Х. Р. Рембрандт. Портрет старика

Рис. 117. Х. Р. Рембрандт. Всадники

форм, находящиеся в тени, — кисть правой руки, грудь, тень на левой руке и ногах. Такой заливкой сразу рельефно обозначается форма. Теперь мастер начинает уточнять направления и отношения форм, особое внимание уделяя прорисовке кисти левой руки, поддерживающей голову и закрывающей все лицо. Это объясняется тем, что взгляд зрителя прежде всего останавливается на этом месте, которое является центром наброска. Резкие градации света и тени (освещенные поверхности не обрабатываются тоном) делают набросок контрастным, динамичным. В течение всего изображения большое значение имеет образ, полученный при первом взгляде на натуру.

С исключительной полнотой виден метод построения наброска «пятном» во многих рисунках *Делакруа* (рис. 119, 120).

Так, один из его набросков начинается с легких линий акварелью. После легкой наметки художник, игнорируя прорисовку деталей, сразу же заливает тоном темные участки наброска, но не в полную силу. Следующие мазки кисти резко подчеркивают и уточняют общее движение лошади и сидящего в седле человека. Проведенные мазки имеют форму тоновых пятен. Каждый мазок призван выражать главное — определять движение, передавать пропорции.

Очень своеобразно выполнены наброски фигур известным итальянским художником *Д. Б. Тьеполо* (1696—1770) и набросок *Анри де Тулуз-Лотрека* (1864—1901) «Певица Ивет Гильбер» (рис. 121—123).

В этих набросках фигур Тьеполо добился композиционного единства группы старцев и мальчика, используя контраст старости, выражающейся в согнутых, сутулых фигурах стариков, и молодости — стройного, юного тела мальчика. Выразительности художник достигает контрастом больших поверхностей светлого и темного, без детальной моделировки формы. Тоновые пятна по светосиле равны во всех точках каждого пятна. Тон залит по всей затемненной плоскости без акцентов на какие-либо ее участки. Освещенные поверхности не прорабатываются полутенями. Тонкие линии, проведенные пером, очерчивают объем по внешним касаниям, уточняя направление формы и ее границы. Аналогично выполняются и другие фигурные сцены, наброски, эскизы к картине «Поклонение волхвов» (рис. 121, 122).

Рис. 118. Х. Р. Рембрандт. Набросок пейзажа

Рис. 119. Э. Делакруа. Арабская фантазия

Рис. 120. Э. Делакруа. Скачущий всадник

Рис. 121. Д. Б. Тьеполо. Поклонение волхвов. Рисунок

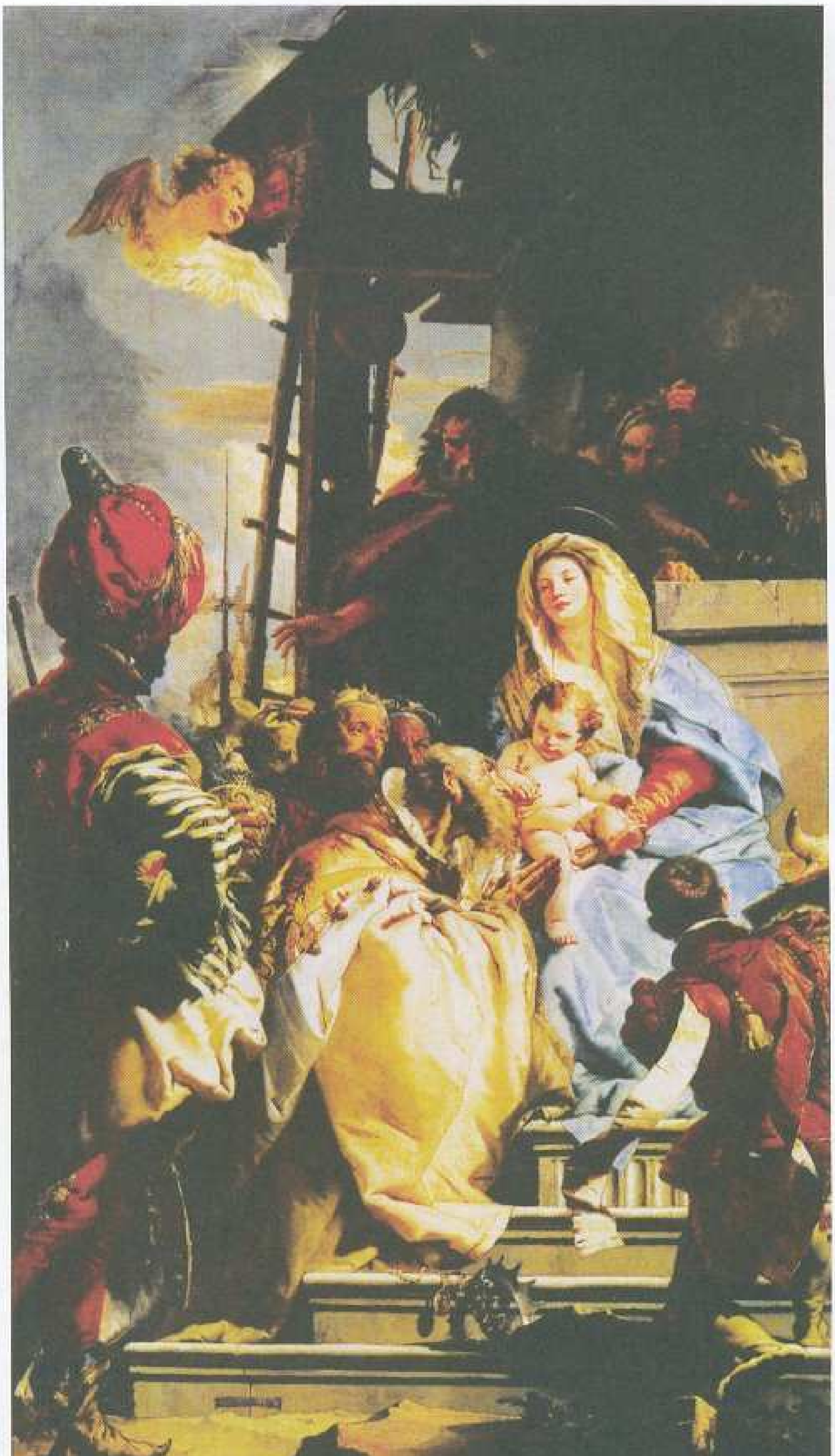


Рис. 122. Д. Б. Тьеполо. Поклонение волхвов

Рис. 123. А.Тулуз-Лотрек. Певица Ивет Гильбер

Рис. 124. И. Е. Репин. Портрет Е. Д. Батышевой

Рис. 125. И. Е. Репин. За роялем

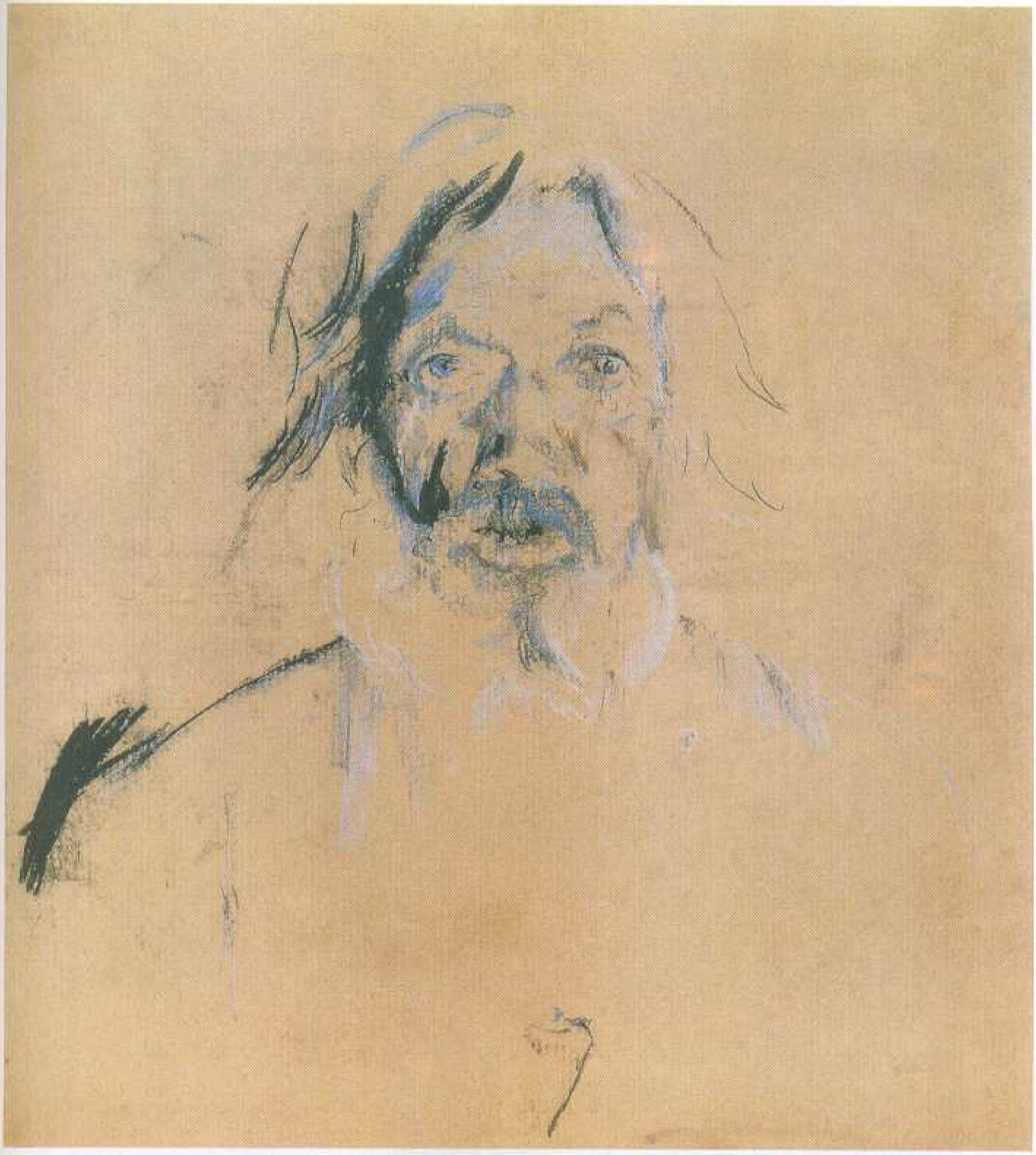


Рис. 126. Ф. А. Малявин. Голова старика

Пятном, тоном выполнены многие наброски русских художников (рис. 124—131). Особенно любил рисовать тоном *И. Е. Репин*, который с помощью растушевки добивался особой цельности и живописности, материальности изображаемого. В знаменитом музее «Абрамцево» под Москвой хранится рисунок Репина «Портрет Е. Д. Батышевой», выполненный углем (рис. 124). Данный рисунок, как никакой другой, наглядно свидетельствует об умелом, мастерском использовании Репиным тонового пятна, которое он получает широкими, сплошными штрихами угля и их растушевкой. С помощью тонких градаций тона и контрастов тональных пятен художнику удается добиться передачи фактуры нежной кожи лица молодой женщины, волнистой копны ее волос,

Рис. 127. М. А. Врубель. За чтением

Рис. 128. А. А. Дейнека. Из венских зарисовок

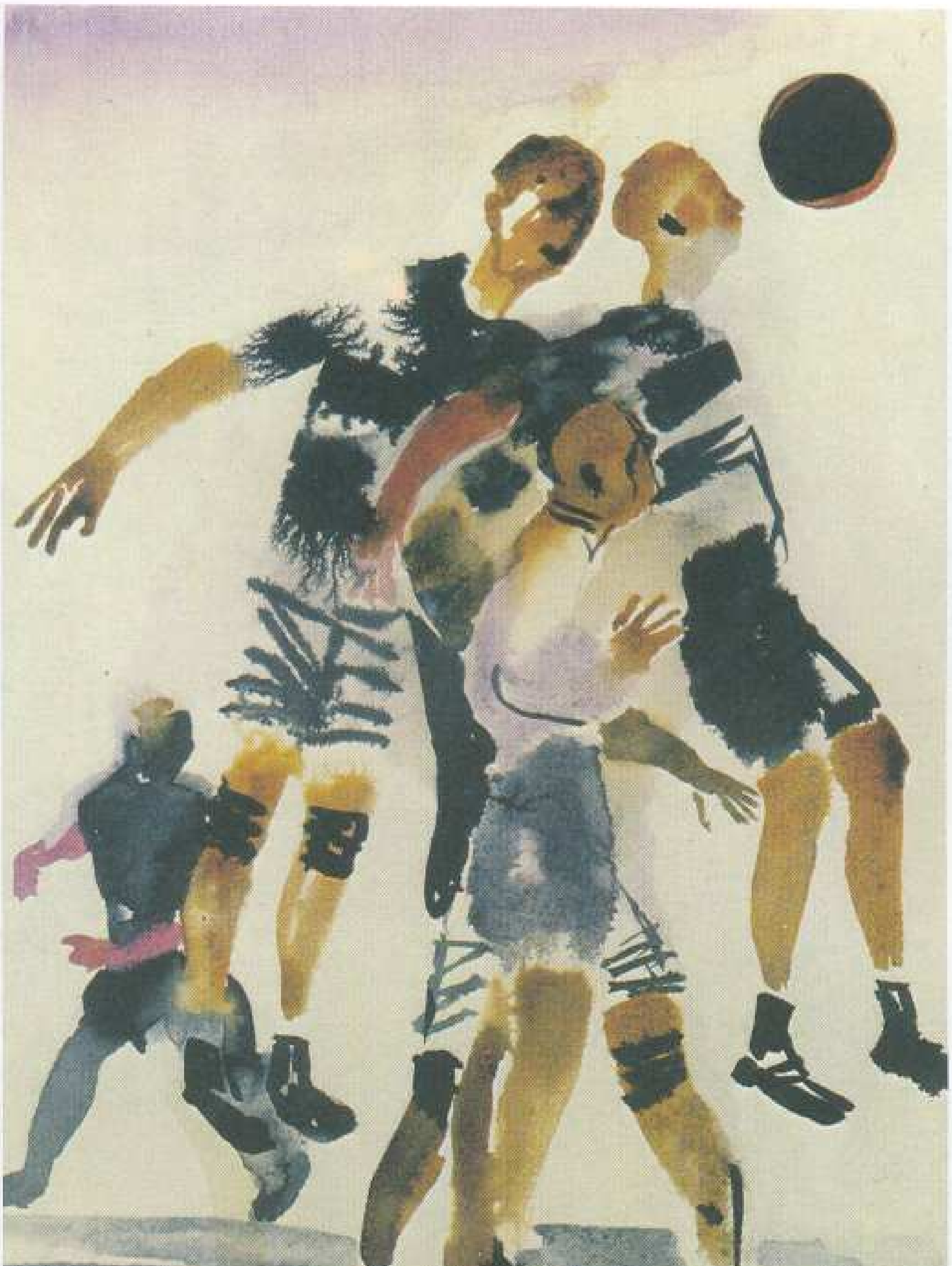


Рис. 129. А.А.Дейнека. Футболисты

скрепленных белым бантом, темного, насыщенного цвета платья, нежно-белого воротничка.

Разновидностью быстрых рисунков, выполненных тоном, пятном, являются многие наброски акварелью, так называемые ***этюды***. Как правило, в таких рисунках одновременно решаются и живописные задачи. Одни из них бывают менее законченными, мгновенными, другие более проработанными. Ярким, можно сказать, классическим образцом чрезвычайно быстрого выполнения наброска цветовым пятном служат наброски замечательных художников М.А.Врубеля, А.А.Дейнеки, Н.Тырсы (рис. 127—130). Причем если одни из них выполнены двумя красками и более сдержанны в цветовой гамме, то другие наброски поражают яркой цветовой гаммой, правдиво пе-

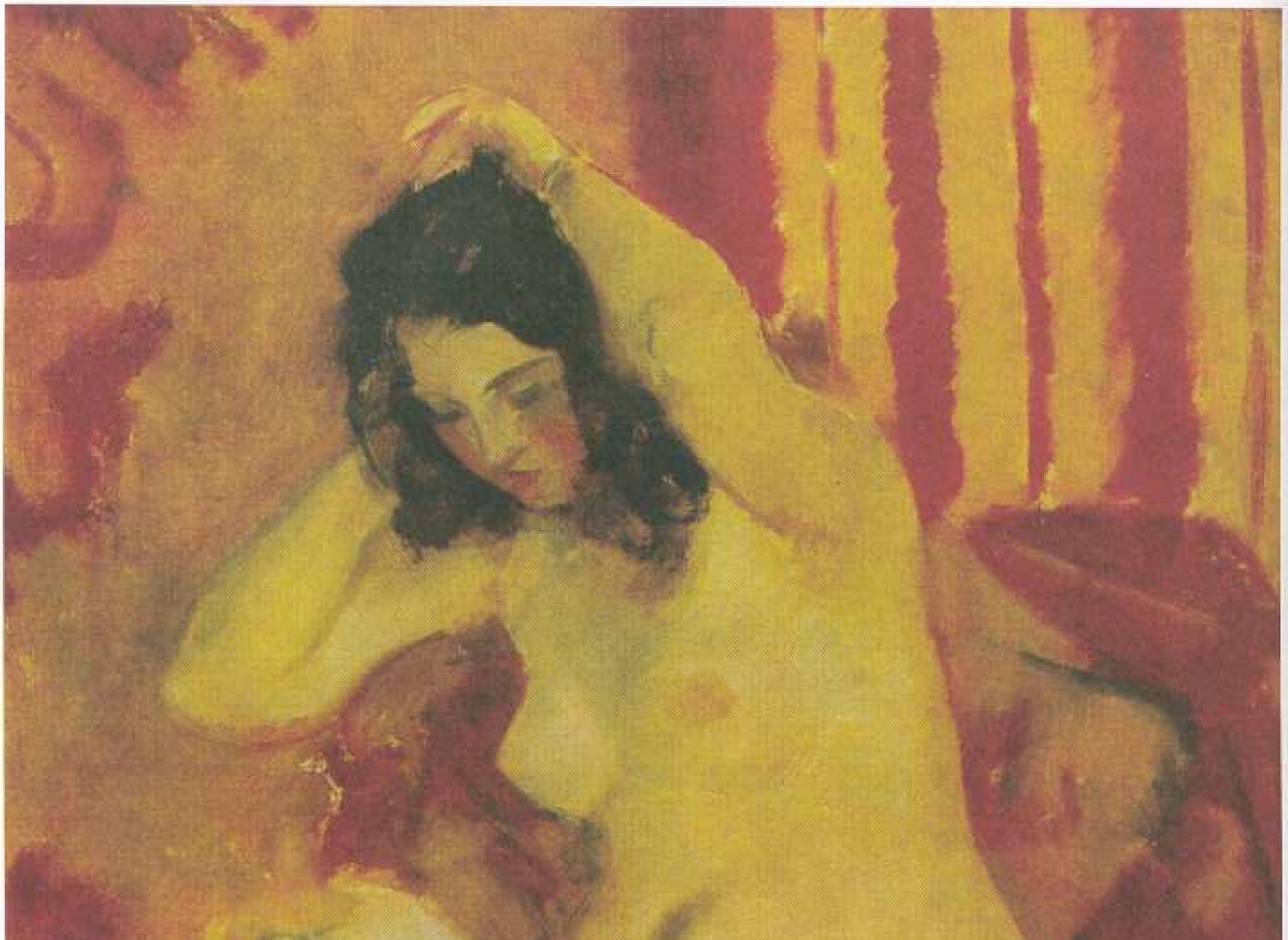


Рис. 130. Н. Тырса. Сидящая модель

Рис. 131. А. В. Фонвизин. Портрет актрисы Д. В. Зеркаловой

редающей многообразие цветовых оттенков изображаемых объектов в действительности.

Более законченный характер имеет рисунок-акварель А. В. Фонвизина «Портрет актрисы Д. В. Зеркаловой» (рис. 131). Техника нанесения мазков, манера письма, непосредственность и живость образа известной артистки, быстрота выполнения рисунка — все говорит о том, что это типичный живописный набросок-этюд, который благодаря глубокой передаче психологии изображаемого человека, жизненной правды вырастает до уровня завершенного портрета.

Проанализируем способ выполнения быстрого рисунка пятном на примере процесса работы над наброском чучела филина (рис. 132). С самого начала, едва касаясь плоскости листа бумаги, тонкой линией намечают общий контур, обращая внимание прежде всего на наклон туловища и поворот головы. Как только намечен абрис птицы, сразу же начинается прокладка тона (чучело освещено искусственным светом, поэтому контраст тени и света очень резкий). Учитывая, что основная часть туловища и головы филина находится в глубокой тени, а освещенные места занимают небольшие участки, четко намечаются тень и свет, полутона на данном этапе не принимаются во внимание.

Завершается работа над наброском уточнением отдельных частей, нанесением полусухой кистью полутонов и затем обобщением тоновых пятен, подчеркиванием очертания чучела филина.

Рассматривая особенности выполнения быстрых рисунков пятном, «тоном», следует отметить, что этот прием особенно привлекает школьников своей непосредственностью, определенной живостью. Они любят выполнять сразу кистью (без карандашной наметки) и черной тушью, разбавленной водой, или однотонной акварелью. Обычно такие наброски выполняются прежде всего с целью изучения светотени и тоновых отношений натурной постановки. Наброски тоном помогают быстрее наметить композиционное расположение фигуры человека, его пространственное положение, также довольно полно выявить объем. Первые элементы рисунка намечаются легким касание кисти, и тут же поверхности заливаются тоном. После первой прокладки более насыщенные по тону участки снова прорабатываются кистью. Такие наброски отличаются разработкой тональных отношений, светотени.

Оригинальностью отличаются наброски и зарисовки, выполненные юными художниками в цвете акварелью с птиц и животных (с живых или чучел).

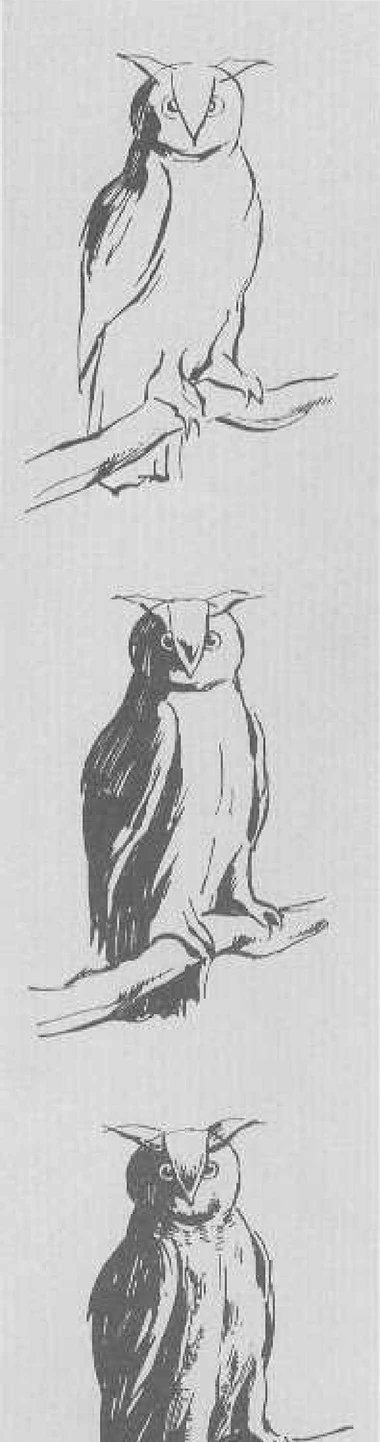


Рис. 132. Наброски чучела птицы

Глава 2
МАТЕРИАЛЫ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ В НАБРОСКАХ

Материалы, применяемые для выполнения набросков и зарисовок, разнообразны. Наиболее удобны следующие:

графитные карандаши различной мягкости;

цветные карандаши;

тушь (кистью мокрой и сухой, а также пером);

соус;

сангина;

пастель;

однотонная акварель (сепия, умбра, вандик, ламповая копоть);

масляная краска полусухой кистью (охрой, костью жженой);

мел (на тонированной бумаге, картоне);

уголь (древесный и прессованный).

В большинстве случаев наброски выполняют на бумаге. Бумага различается по плотности и фактуре. Графитными карандашами (а также цветными) рисуют на ватманской, полуватманской, рисовальной, чертежной бумаге. Эту же бумагу используют и при работе соусом, акварелью, тушью. Плотную шероховатую бумагу и рыхлую типа оберточной применяют для работы углем.

Графитный карандаш — самый удобный и наиболее доступный материал. Разным нажимом, а также разной очинкой карандаша мы получаем большое разнообразие тонов — от светлых и до густых темных. Но штрихи с очень сильным нажимом отличаются неприятным блеском.

Проведенные карандашом штрихи прочно держатся на бумаге, их не нужно закреплять. Стоящие на конце каждого карандаша буквы М и Т с цифрами означают степень мягкости или твердости графита. Часто степень мягкости указывается вместо буквы М с цифрой просто цифровым номером, например: № 1, № 2.

В зависимости от задач карандаши затачиваются остро (в виде иголки), тупо, плоско (лопаточкой). Надо все время руководствоваться правилом, что разные объекты рисования и разные задачи в каждом конкретном случае требуют и разного способа проведения линий.

Во время рисования полагается держать карандаш на значительном расстоянии от заточенного кончика двумя пальцами — указательным и большим, опираясь при этом на лист бумаги мизинцем. При более детальной отработке наброска обычно держат карандаш тремя пальцами. Не следует начинать набросок, а также заканчивать его, держа карандаш тремя пальцами. Если карандаш держать тремя пальцами, то опорой на лист служит ребро ладони, которое поневоле пачкает рисунок, в то время как, держа карандаш двумя пальцами и опираясь на лист бумаги мизинцем, можно сохранять чистоту бумаги, а также проводить длинные, легкие, с разным нажимом линии и штрихи.

Начиная проводить линии, рисующий должен заранее проследить взглядом их предполагаемое направление, а во время проведения не упускать из поля зрения конечную точку, к которой он направляет линию. Каждая линия проводится быстро, одним взмахом руки, без напряжения. Если линия проведена неправильно, т.е. не на месте, следует, не стирая ее, провести другую или несколько сразу. Убедившись в верности проведенных линий, неправильные аккуратно стирают резинкой. Вообще резинку надо по возможности исключать. Без резинки рисующий более внимательно, осторожно и ответственно будет проводить каждую линию. К тому же кратковременность наброска часто не позволяет применить резинку.

Частые параллельные штрихи дают тоновое пятно, которым передают все тональные отношения — тени, полутени и т.п., а кроме того, выявляют в рисунке фактуру, материал изображаемого предмета. По своему характеру штрихи отличаются большим разнообразием: они могут быть тонкими, толстыми, прямыми, дугообразными, пересекающимися, с разным нажимом на всем своем протяжении и т.д.

Используя все разнообразие штрихов, следует помнить, что в каждом конкретном случае характер штриховки должен быть обусловлен характером предмета и каждый штрих должен выявлять форму. Штриховку нельзя превращать в самоцель, в манеру.

Карандаш довольно хорошо стирается резинкой, клячкой и мякишем белого хлеба. Имеющиеся в продаже резинки иногда бывают очень жестки, они размазывают карандаш и портят бумагу. Такую купленную в магазине резинку нужно вымачивать в керосине или бензине 2—3 дня, а после этого еще часа два варить в воде, тогда она станет мягкой.

Рисунки **тушью** выполняют кистью и пером. Если набросок выполняют ***кистью***, то обычно для этой цели применяют колонковую кисть, а к туши добавляют воду. Можно пользоваться и обыкновенными мягкими акварельными кисточками. Колонковой кистью можно работать и без добавления воды в тушь. Туши на кисть набирается совсем немного, и почти сухой кистью можно выполнять все изображение.

Перовой рисунок — трудный вид рисования. Штрихи и линии, нанесенные пером, всегда имеют значительную четкость и определенность, и поэтому рисующий должен быть очень внимателен и сосредоточен. Кроме того, тушь — несмываемый материал, что исключает какие-либо поправки в перовом наброске.

В настоящее время наиболее распространены стальные перья. Специальных перьев, предназначенных для художественного рисования, не выпускают. Поэтому при рисовании пользуются канцелярскими и чертежными перьями. Следует заметить, что канцелярские и чертежные перья не совсем отвечают нуждам перового наброска. Так, они дают очень однообразную линию по толщине. Такими перьями трудно работать быстро, тогда как легкость и беглость часто повышают качество перового наброска.

Надо помнить, что перо и каждая проведенная им линия должны полностью отвечать желаниям рисующего; инструмент должен повиноваться рисующему.

Наиболее приемлемы для перового рисунка следующие марки перьев.

Перо школьное № 11. На него похоже перо *№ 86*: сходство наблюдается как во внешнем виде, так и в рабочих качествах. Следующее перо *№ 23* позволяет выполнять ровную линию при легком нажиме на него и может с успехом использоваться.

С помощью пера *№ 114* можно получить ровный толстый штрих. Это перо можно рекомендовать для набросков с любых предметов.

Нотное перо *№ 98* — *«Союз»* — позволяет проводить очень толстые, сочные линии, но им невозможно делать тонкие линии и штрихи.

Можно также рекомендовать спиливать или стачивать конец перьев и тем самым получать тип пера *«рондо»*.

Стальное перо имеет и *авторучка*. Этот инструмент привлекает прежде всего тем, что рисующему не надо тратить время на набор чернил. Но, к сожалению, перья вечных ручек очень неэластичны и дают лишь однообразные, тонкие линии.

В последнее время все шире применяются *«фломастеры»*.

Заправка фломастеров производится специальными, быстро высыхающими чернилами. При рисовании кончик фетра легко ложится на любую бумагу, оставляя то тонкую, то широкую, сочную линию. Свойство чернил: мгновенно высыхать — имеет особо важное значение при быстром рисовании. Хотя фломастер и позволяет делать нажимы, желательно все же иметь несколько видов фломастеров с разными фитилями.

С давних времен применялись *тростниковые* и *гусиные перья*. Изготовление этих перьев не представляет особой сложности и труда: затачиваются они все почти одним и тем же приемом — острым ножом под углом.

Чтобы тростниковое перо было эластично и вместе с тем прочно, следует тростник срезать осенью, проверив хорошо ли он созрел. Можно также пользоваться тростником, находившимся всю зиму под снегом. Тростниковое перо способно давать изящные линии — и очень тонкие, и очень толстые.

Срезав тростник или камыш и выбрав самые прочные части, острым ножом или бритвой на конце производят косой срез, после чего надо нанести продольный надрез, что сделает его похожим на обыкновенное стальное перо. Срезы и надрезы можно делать самые различные, например можно срезать более остро и более тупо; можно чинить как широкую часть тростника, так и тонкую верхнюю часть.

Очень выразительны наброски и зарисовки, выполненные *птичьими перьями* (гусиными, индюшачьими и др.): такие перья отличаются гибкостью и дают линии различной толщины.

Отбираются маховые перья, т. е. перья от крыльев. Концы перьев режутся под углом ножом, после чего каждый конец надрезается на 4—5 мм.

Много общего с птичьими и тростниковыми перьями имеют *деревянные палочки*. Изготовляются они проще, чем тростниковые и птичьи перья: обыкновенную, сравнительно тонкую деревянную палочку затачивают под углом (в зависимости от желания рисующего), а на самом конце выстругивают вертикальные и горизонтальные желобки, в которых задерживается тушь.

Перовые рисунки обычно выполняются черной тушью или черными чернилами. Тушь срав-

нительно быстро засыхает, обладает густым черным цветом, плотно пристает к поверхности листа и хорошо стекает с пера.

Черные чернила изготовляются для авторучек, но могут быть использованы и при работе обычными перьями. Чернила ровно стекают с пера, довольно быстро засыхают. Как правило, они не дают осадка.

Очень продолжительное время материалом для перовых рисунков служили *орешковые чернила*. Эти чернила под влиянием световых лучей приобретают более интенсивный цвет, а не выгорают, как другие. Они обладают коричневым оттенком.

К сожалению, сейчас орешковые чернила не выпускаются, но их легко приготовить в домашних условиях. Осенью на листьях дуба иногда образуются светло-зеленые наросты в виде круглых орехов. Следует их собрать и растолочь. Полученную кашицу обвязывают двухслойной марлей и в приготовленную заранее посуду выдавливают сок. Полученные таким образом чернила имеют легкий коричневатый оттенок. Чтобы достичь более интенсивного цвета, в них можно добавить немного кристаллов железного купороса и размешать деревянной палочкой или щепочкой. Следует дать этому составу постоять около недели на свету.

Такими чернилами можно работать только гусиными или тростниковыми перьями, они не годятся для работы стальными перьями. Соединение железа с дубильным веществом и купоросом отрицательно влияет на цвет чернил.

Соус — жирный и мягкий материал, он продается цилиндрическими столбиками или палочками, в упаковке из оловянной бумаги. Мокрым соусом работать довольно легко, он хорошо стирается резинкой, дает приятный тон. В самом начале работы палочку сухого соуса освобождают от упаковочной бумаги и, положив на чистую тарелочку или блюдце, намывают мокрой кистью. Можно наносить один слой соуса на другой. Для покрытия широких участков тоном можно применять щетинную кисть.

Если позволяет время и если это требуется, после просушки наброска можно применять растушевку или вату. Освещенные участки наброска, блики прорабатывают резинкой. Закреплять мокрый соус не требуется, так как он и сам достаточно прочен.

Сангина имеет вид коричневых или рыже-красных толстых карандашей, но без какой-либо оправы. Отличительные признаки сангины — большая мягкость, легкость размазывания по бумаге. Этот материал очень удобен для набросков и зарисовок. Сангину можно применять двумя способами. Один из них состоит в том, что куском сангины широко прокладывают тени, после чего острым ребром этого же куска обозначают границы освещенных участков и самых важных деталей. Затем широкой резинкой, растирая сангину равномерно по поверхности листа бумаги, прорабатывают рисунок. Мякишем белого хлеба, размятого в руке, можно протирать светлые участки. При другом способе работы сангиной пользуются как обычным графитным карандашом.

Пастель (цветные мелки) по своим свойствам имеет много общего с сангиной, хотя и мягче ее.

Однотонная акварель — материал с широкими возможностями, очень прочно закрепляющийся на бумаге. Однотонная акварель позволяет выполнить и чисто тоновые наброски, и наброски одними линиями. Для работы акварелью рекомендуется брать ватман или полуватман, т.е. бумагу лучшего качества, на которой можно неоднократно смывать. Акварель не требует фиксирования и сразу же прочно ложится на бумагу.

Уголь изготовляют из древесных прутиков, в основном березовых, которые обжигают в печи. Отдельные сорта угля получают из разрезанного на части ствола дерева. Бывает также прессованный уголь, он получается не обжигом палочек в печи, а прессуется из угольного порошка. Связующим веществом служит растительный клей. Отличие одного сорта угля от другого заключается в том, что прессованный уголь значительно жирнее и чернее древесного.

В домашних условиях уголь изготовить довольно просто. Нужно нарезать нужного размера (но одинаковой длины) палочки из березовых веток, положить их в жестяную банку из-под консервов, со всех сторон засыпать песком, плотно закрыть банку и поставить в огонь, в печь.

Уголь позволяет проводить линии различной толщины — от еле заметных до очень густых, черных, предельно насыщенных. Если палочку приложить к поверхности бумаги плашмя, то получаем широкие полосы. Во время работы уголь мажет бумагу, но его очень легко можно снять мякишем белого хлеба, резинкой, клячкой, тампоном из ваты или даже просто чистой мягкой тряпкой.

Как мы уже указывали, для работы углем необходимы тампон из ваты, тряпочки, растушевка. Чтобы сделать *растушевку*, надо взять лист промокательной бумаги в виде треугольника, а затем, обмазав его клеем, свернуть трубочкой. Сворачивать нужно, начиная с широкой стороны треугольника, затем получится палочка с заостренным концом. Растушевку опускают концом в угольную пыль и, держа как карандаш, начинают набросок, а далее, если нужно, положенной плашмя растушевкой затирают участки тени.

Клячку приготовляют из черной резинки, которую в течение 2—3 суток вымачивают в бензине или керосине, а затем высушивают. От этой процедуры резинка становится очень мягкой. Для угля берут шероховатую бумагу типа ватмана; глад-

кую бумагу употреблять нельзя, на ней уголь плохо закрепляется, осыпается. Часто используют обратную сторону обоев. Как правило, у изнанки обоев поверхность шероховатая.

Рисунок углем следует зафиксировать. Существует много рецептов для изготовления фиксатива. Вот некоторые из них.

1. Желатин разбавляют денатуратом или винным спиртом и затем размешивают в горячей воде (соотношение: 2 — желатина и 10—30 % спирта).

2. Коровье молоко, отстоенное в течение продолжительного времени (и таким образом обезжиренное), процеживают через сетку и добавляют в него немного воды, чтобы получить менее плотный состав.

3. Следующий способ заключается в том, что довольно толстую бумагу покрывают раствором желатина. После того как желатин просохнет, можно начинать работать на бумаге. По окончании наброска его следует подержать над парами кипящей воды, от чего желатин, размягчившись, покроет уголь и закрепит его.

4. Канифоль, растворенная в ацетоне, бензине или спирте. Кусочек канифоли размером со среднюю головку лука заворачивают в тряпочку и, раскрошив в порошок молотком, разбавляют в 200 г спирта, бензина или ацетона. Фиксативы (кроме молочных) огнеопасны: работая с ними, необходимо беречься от огня.

Фиксативы наносят пульверизатором. Лист бумаги с набросками кладут горизонтально (как правило, на пол) и обрызгивают из пульверизатора. При этом надо стоять в рост над рисунком и следить за тем, чтобы не появилось крупных капель и потеков. Если появляются капли, их надо сразу же удалить с помощью промокательной бумаги. Полагается фиксировать не спеша, спокойно, постепенно: после одного раза рисунок должен в течение 45—60 минут хорошо просохнуть, а затем его снова фиксируют, и так 3—4 раза. Очень важно не перегрузить фиксативом рисунок, не перечернить его. Дело в том, что все фиксативы более или менее темнят, покрывают пленкой и уголь, и бумагу, могут приглушить звучность, бархатность, присущие углю в обычном (незакрепленном) виде.

Возможности угля очень большие. Углем работают и в штриховой технике — как карандашом, и в более живописной манере, используя сочность, мягкость угля.

Разновидностью угля являются *угольные карандаши*, имеющие определенные номера в зависимости от мягкости. Таков карандаш «Ретушь». Его можно употребить в комбинации с углем, что дает возможность более детально отрабатывать набросок.

Очень выразительны бывают наброски и зарисовки, выполненные на цветной (тонированной) бумаге. На такой бумаге любили рисовать многие мастера изобразительного искусства. Тонированная бумага заранее дает для рисунка средний тон, по которому можно работать как темным, так и светлым материалом. Как ее приготовить? Мелко толченую пастель, сангину или еще какое-нибудь красящее вещество равномерно втирают в поверхность листа тампоном из ваты. Цветную бумагу легко приготовить при помощи раствора кофе или чая, а также заливками однотонной акварели и гуаши.

На такой бумаге можно работать резинкой, мелом, прорабатывая светлые места. С этой же целью применяются гуашевые белила.

Если набросок выполнен на цветной бумаге углем, то его фиксируют обычным способом.

Следует подчеркнуть, что выбранные технические средства всегда должны соответствовать задаче наброска.

Здесь следует особо поговорить о **бумаге**, которую можно использовать для набросков. Это прежде всего *простая* бумага (так называемая «потребительская» высшего сорта), нелинованная белая или серо-голубого оттенка, хорошо проклеенная, достаточно плотная — для небольших набросков мягкими графитными карандашами «2М»—«4М», карандашами «Негро» и техникой перо—тушь (формат 203 × 288 мм).

Картографическая бумага — белая гладкая, достаточно плотная и хорошо проклеенная, по своим качествам вполне заменяющая «писчую». Альбомы из этой бумаги выпускаются разных форматов.

Рисовальная бумага — белая, чуть шероховатая — для набросков мягкими графитными карандашами «2М»—«4М», угольными — «Ретушь» № 1, 2 и «Негро» № 1, 2, мягким прессованным углем и сангиной. Из-за слабой проклейки и непрочности эта бумага непригодна для работы акварелью и не позволяет пользоваться резинкой.

Чертежная бумага: белая, плотная, с гладкой поверхностью, хорошо проклеенная — для небольших набросков техникой перо—тушь; тонкая — для линейных зарисовок более твердыми графитными карандашами «Т», «ТМ».

Полуватман — белая, очень прочная, плотная бумага с шероховатой фактурой — для набросков сухим и мокрым соусом, сангиной, жидкой тушью, деревянной палочкой, мягкой колонковой или беличьей кистью (в «размывку») и жесткой щетинной кистью (сухая кисть), одноцветной акварелью, а также для более длительных зарисовок графитными и угольными карандашами, прессованным углем и т. п.

Обойная (оборотная сторона гладких обоев) — бумага разных светлых, холодных оттенков.

Последние два вида бумаги предназначены только для крупных набросков (от 0,25 до 0,5 листа) углем.

Глава 3

НАБРОСКИ И ЗАРИСОВКИ КАК СРЕДСТВО ИЗУЧЕНИЯ И ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОСВОЕНИЯ ОБЪЕКТОВ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Наброски и зарисовки с натуры являются важнейшим средством изучения предметов окружающей действительности, познания их эстетического содержания, выражающегося в плавности и изяществе очертаний, гармоничности цветовой окраски, соразмерности и пропорциональности форм, пластичности объемов, логической взаимосвязи изображаемых объектов. Быстрый рисунок приучает острее чувствовать отличительные особенности пейзажа, животных, человека и предметов обихода. Характер индивидуальной формы предмета зависит в первую очередь от его конструктивного строения, пропорций, пространственного расположения частей. Изображение этих особенностей объемной формы требует знания законов линейной и воздушной перспективы, распределения светотени.

В наброске, какой бы объект он ни изображал, нужно ставить задачу — как можно полнее изучить эти законы.

ЗАРИСОВКИ БЫТОВЫХ ПРЕДМЕТОВ

Предметы бытового обихода вполне доступны всем, наиболее просты по форме и потому очень удобны для первоначального изучения закономерностей формы.

Эти закономерности яснее всего проявляются в простейших геометрических телах: цилиндре, конусе, шаре, кубе, призме, пирамиде. Из сочетания этих элементарных форм в конечном счете строится любая форма в природе. ***Наброски с геометрических тел*** помогают понять построение сложных форм, поэтому бывает полезно выполнять их одновременно с рисованием сложных природных форм. Рассмотрим некоторые такие примеры.

Прежде чем рисовать *конус*, нужно подробно рассмотреть его, проанализировать его пропорции и внешние очертания в зависимости от положения в пространстве, его наклон по отношению к горизонтальной плоскости и т. п. Затем начинают тонкими линиями строить рисунок. Основное внимание следует обращать при этом на правильное определение наклона конуса и отношение взаимно перпендикулярных осей, одна из которых — большой диаметр основания круга, представляющего в перспективном сокращении овал, другая — ось конуса, которая идет из его вершины к центру основания. Надо помнить, что в каком угодно пространственном положении конуса эти оси видны всегда перпендикулярными друг другу.

После проверки построения наброска приступают к прорисовке. Прорисовка не должна быть механической обводкой простыми, проволочными линиями, она должна выявлять объемную форму с учетом того, что ближе к рисующему и что дальше от него.

Наброски с *цилиндров* выполняются в такой же последовательности. Построение начинают с проведения оси цилиндра, по отношению к которой намечают основание (овалы). Важно знать, что большие диаметры овалов всегда изображаются под прямым углом к оси цилиндра. После определения ширины и длины обоих оснований, длины цилиндра плавными линиями рисуют круги (овалы) и сразу же проводят линии, касательные к ним. Все это выполняется еле заметными линиями. На рисунке показано несколько набросков цилиндра. Один из них изображает вертикально стоящий цилиндр, другой — лежащий (рис. 133).

При построении цилиндров следует пользоваться вспомогательными линиями. Эти линии уточняют пропорции, пространственное положение цилиндра. Некоторые участки набросков могут покрываться штриховкой, выявляющей и подчеркивающей направление формы, объем.

Изображение *призм* и *пирамид*, особенно многогранных, облегчается, если мысленно вписать пирамиду в конус, а призму — в цилиндр. В рисовании это отражается следующим образом. После намеченной на листе бумаги композиции рисунка (например, шестиугольной пирамиды) начинаем прорисовку основания. Для этого сначала рисуем в перспективе окружность соответствующих пропорций и уже на ней отмечаем

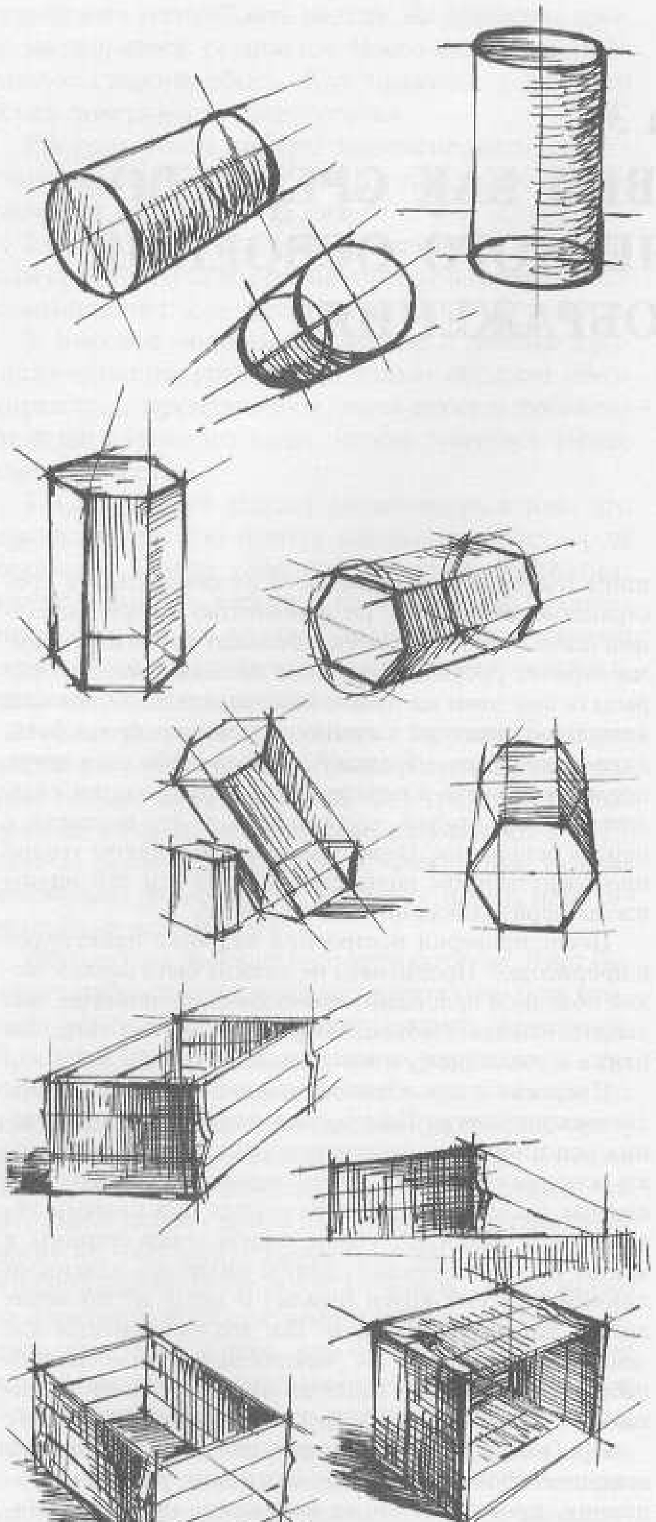


Рис. 133. Наброски геометрических тел и ящика

углы описанного шестиугольника. По натуре проверяем взаимное расположение вершин углов: сходятся ли параллельные стороны в точках схода.

Вначале следует рисовать пирамиду, стоящую на горизонтальной плоскости, так чтобы две стороны шестиугольного основания были параллельны горизонту (краю картины), тогда рисунок получится симметричным. Следующий набросок можно выполнить с пирамиды, также стоящей на горизонтальной плоскости, но чтобы все три пары параллельных между собой сторон были под углом к краю картины и сходились в трех точках схода. Такое положение пирамиды требует от рисующего точно определять на глаз взаимное расположение вершин углов основания, наклон сторон. Чтобы облегчить эту задачу, проводят вспомогательные линии — диагонали, соединяющие вершины, лежащие друг против друга. При продолжении диагонали шестиугольника сомкнутся в тех же точках схода.

Затем можно делать наброски с пирамиды, лежащей боковой гранью на горизонтальной плоскости. Установив композицию и положение пирамиды по отношению к линии горизонта, наклон оси пирамиды, намечаем ее основание. Для этого можно нанести вспомогательную линию: перпендикулярно к оси наметить диаметр круга, описывающего основание — шестиугольник. Изобразив овал, отмечаем шесть вершин многоугольника, рисуем стороны шестиугольника основания. Заканчивается набросок соединением вершин углов шестиугольника с вершиной пирамиды и прорисовкой с усилением линий, выделением планов.

Другие пирамиды (треугольные, четырехугольные, пятиугольные и т.д.) рисуют так же.

Набросок призмы начинают с изображения обертывающего ее цилиндра. Наметив цилиндр, нужно в овальные очертания его оснований вписать многоугольники. Нельзя забывать, что параллельные линии многоугольников обоих оснований должны сходиться в точках схода на линии горизонта. Остается соединить вершины углов многоугольника и таким образом построить линии ребер призмы.

Одним из сравнительно простых предметов является ***ящик***. Боковые стороны его попарно равны между собой и располагаются перпендикулярно к прямоугольной поверхности дна. Ящик имеет ярко выраженную форму четырехугольной призмы.

Наброски ящика начинают с определения положения его в пространстве. После отметок линиями по крайним очертаниям всей массы ящика (с боков, сверху и снизу) намечаются в перспективе все стенки ящика. Линии, отсекающие форму стенки, нужно проводить сразу, отрывисто, что позволяет проверить правильность передачи перспективного сокращения граней, помогает быстрее найти точку схода параллельных линий, уровень горизонта.

Чтобы полнее ознакомиться с изображаемым объектом, ящик ставится то фронтально, то под углом к рисующему, то ниже уровня горизонта, то выше, то кладется на бок. Конкретизируя форму ящика, не надо увлекаться изображением деталей: щелей между досками, железных лент, скрепляющих доски, — а следует уточнять пропорции, перспективные изменения боковых сторон, дна. Целостному взгляду на натуру способствует и штриховка, объединяющая все детали формы (рис. 133).

Наброски *табурета* выполняются подобным же образом. В основе формы табурета лежит четырехуголь-

ная призма, это хорошо видно, если обернуть его материей. Каждый набросок нужно начинать, намечая на листе бумаги эту призму. Затем выясняется положение табурета по отношению к линии горизонта, определяются основные пропорции.

На первом из набросков изображается табурет, стоящий ножками на полу. На первом этапе построения наброска вертикальные ребра четырехугольной призмы изображаются параллельными между собой, а горизонтальные ребра имеют две точки схода. По окончании построения призмы и проверки ее пропорций — высоты и ширины, степени перспективного сокращения горизонтальных и вертикальных граней — переходят к прорисовке деталей, начинают насыщать схематическое изображение чертами, свойственными только данному предмету.

Табурет в лежачем положении рисуют аналогично. Решив композиционное размещение рисунка на листе бумаги, строят четырехугольную призму. По окончании проверки пропорций лежащей призмы показывают остальное — ножки, их толщину, направление, перекладины. Штриховкой подчеркивается объем. Освоив рисование табурета, сравнительно легко можно рисовать стул, стол, шкаф и другую мебель.

Рисуя с натуры *кастрюлю*, намечают композиционное расположение каждого наброска. Дальше определяют ширину и высоту кастрюли, расположение ее по отношению к линии горизонта, степень перспективного сокращения горловины и дна. Детали (ручки) рисуют в последнюю очередь. Правильность их построения проверяется диаметром, проведенным через ось кастрюли.

Наброски с *глиняного кувшина* начинают, как обычно, с определения композиционного положения рисунка на листе бумаги. Размещение предмета отмечают линиями, указывающими крайние точки кувшина вверху, внизу и по бокам.

Форма кувшина может быть яснее понята, если четко представить ее как сочетание трех геометрических тел — цилиндра, шара и усеченного конуса. Самая верхняя часть (горло) представляет собой цилиндр, средняя самая широкая часть — шар, нижняя — усеченный конус.

Для облегчения построения проводят осевую линию, она позволяет легче контролировать рисуемую форму. При вертикальном положении кувшина ось, естественно, будет вертикальной, при лежачем положении ось имеет наклон, который зависит от положения кувшина по отношению к уровню горизонта — к точке зрения. Дальше уточняют пропорции — отношение высоты кувшина к наибольшей его ширине, отмечают переход цилиндрического горла в шарообразный конус. Затем определяют ширину кувшина в других местах. Ширина определяется по отношению к отмеченным уже размерам. Так как все главные формы кувшина (горло, корпус, нижняя часть) симметричны, то все точки контура, лежащие на одной горизонтали, должны быть на одинаковом расстоянии от оси вращения. С помощью засечек отмечают размеры малых и больших осей овалов горла и донышка кувшина. При сравнении овалов друг с другом рисующий убеждается, что овал донышка виден более развернутым, чем другие. Затем прорисовывают сами овалы и после них — контур кувшина. Контур выполняется так, чтобы чувствовалась объемность формы: живой, разнообразной линией.

Чтобы правильно изобразить ручку кувшина, можно выполнить отдельные ее зарисовки на этом же листе бумаги.

Набросок кувшина в наклонном (лежачем) положении делают так же. В этом случае очень важно точно установить видимый угол наклона главной оси кувшина.

Очень многие предметы строятся по принципу кувшина, т. е. представляют собой сочетание форм цилиндра, конуса, шара и т. п., нередко нескольких конусов, цилиндров, призм, пирамид. Так, форма бидона для молока является соединением двух разных по диаметру и высоте цилиндров с усеченным конусом. Обыкновенный чайник есть сочетание шара и конусов. Любая чашка, ваза, тарелка, стакан, половник и т. п. могут быть рассмотрены как соединение нескольких таких форм. Заметим еще, что начинать рисовать с осей не обязательно. Ось помогает проверять рисунок, вообще же нужно стремиться в наброске схватить сразу форму предмета.

Много пользы дают наброски предметов в группе — ***натюрморт***, когда возникают более сложные композиционные задачи, когда требуется выяснить пространственную связь изображаемых предметов.

Очень выразителен рисунок *М. А. Врубеля* (1856—1910) «Натюрморт. Подсвечник, графин, стакан» (рис. 134). Точно передавая пропорции, конструкции и перспективу изображаемых предметов, художник одновременно любуется изяществом форм подсвечника, гибкими линиями контура графина, стакана, свечки, игрой бликов на поверхности стекла и металла. С помощью, казалось бы, очень простого инструмента — карандаша художник передает фактуру, материал, пространство, воздух, окутывающий предметы.

С таким же вниманием и любовью рисует Врубель и обычный хрустальный стакан. Художник прорисовывает каждую грань стакана, каждый завиток рисунка на его гранях. Контрастными штрихами подчеркивается свет, тень, блики, падающую тень на столе. В рисунке хорошо передана конструкция, перспективное сокращение форм. С удивительным чувством достоверности передается фактура стекла, блеск хрусталя.

Следует заметить, что наброски с натюрмортов важны и потому, что натюрморт имеет вообще большое значение в изобразительном искусстве.

Художники с древнейших времен любили изображать натюрморты. В XVII веке в творчестве фламандских и голландских живописцев натюрморт выделяется как самостоятельный вид изобразительного искусства. Любили писать натюрморты и русские художники: И. Т. Хруцкий, Ф. П. Тол-

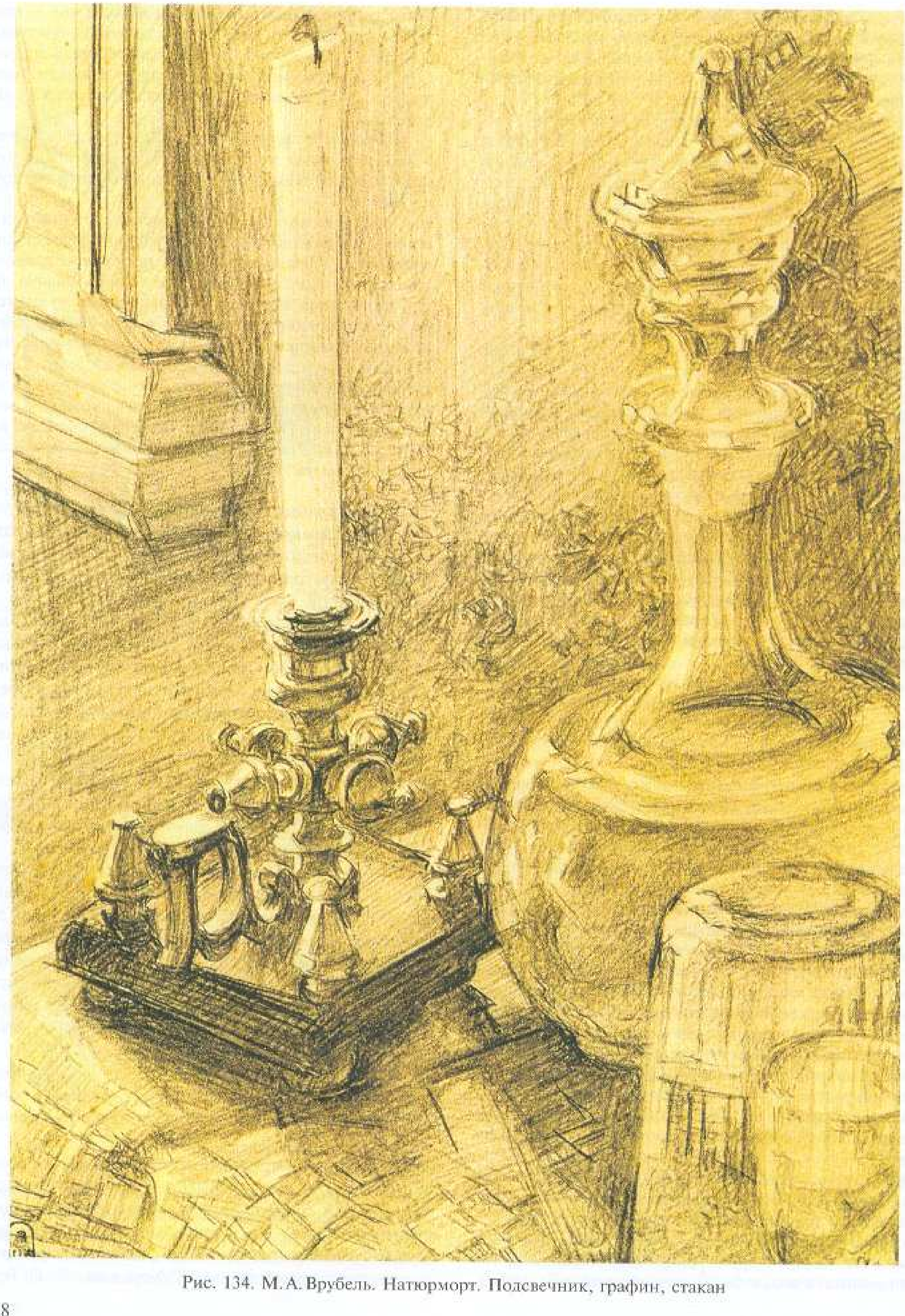


Рис. 134. М. А. Врубель. Натюрморт. Подсвечник, графин, стакан

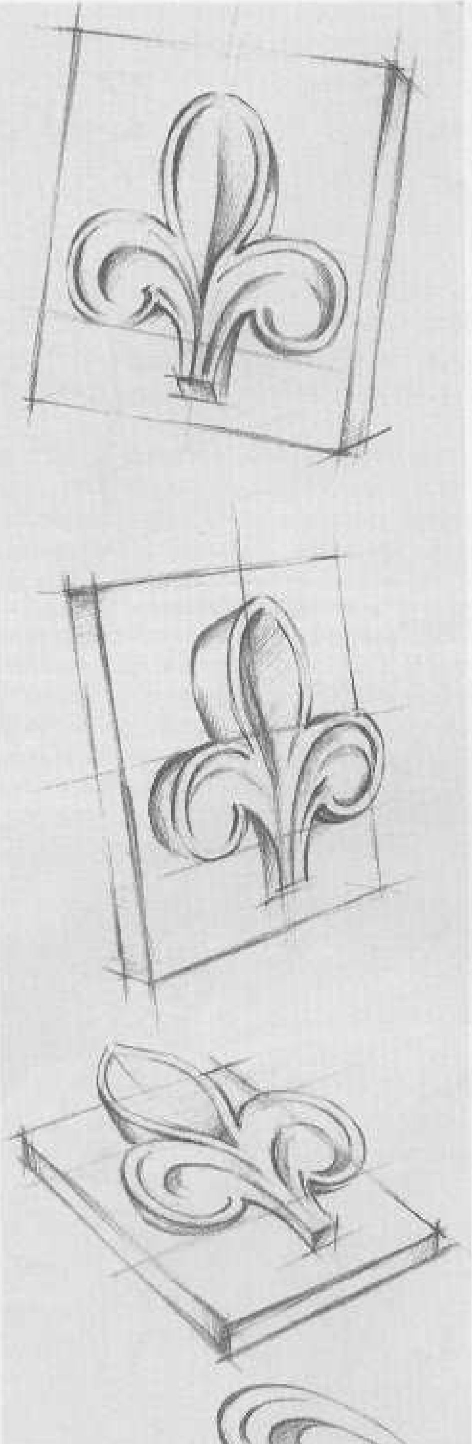


Рис. 135. Наброски орнамента

стой, К.Л. Коровин, П.П. Кончаловский и многие другие замечательные мастера. Нередко натюрморт, помещенный в сюжетную композицию, помогает раскрыть содержание картины. Достаточно вспомнить полотна П.А. Федотова, Н.Н. Ге,

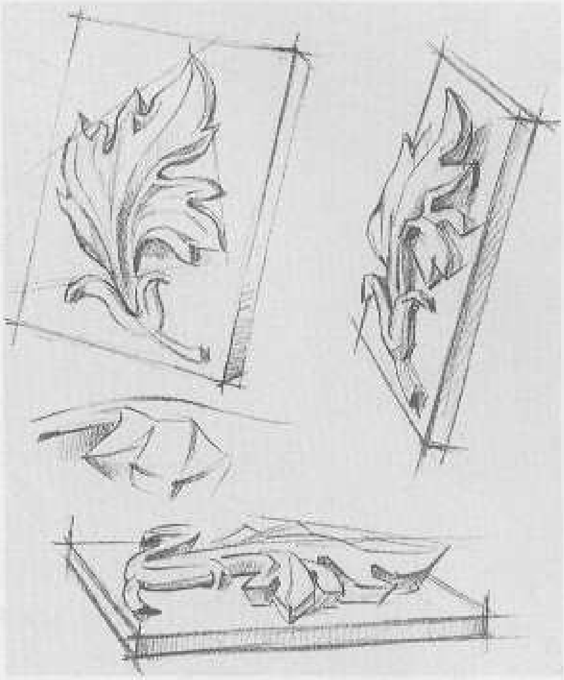


Рис. 136. Наброски орнамента

В.Г. Перова, В.Д. Поленова, насыщенные предметами бытовой обстановки. Рисуют натюрморты и многие современные мастера.

В учебной работе часто практикуется рисование с *гипсовых орнаментов*, кронштейнов, ваз, капителей и т.п. Эти объекты имеют сложную, но хорошо выраженную, четкую форму. Наброски с них помогают разобраться в их форме.

Наброски с детали *рельефного орнамента трилистника* лучше всего начинать с фронтального положения орнамента. Такое положение модели позволит рисующему быстрее ознакомиться с характерными очертаниями трилистника, его пропорциями (рис. 135).

Весь трилистник легко заключить в контур равнобедренного треугольника. Посредине плиты через вершину и основание схематичного треугольника проходит вертикальная линия, которая делит весь трилистник на симметричные правую и левую части.

Построение наброска начинается с выяснения композиции на листе бумаги. Наметив очертания плиты, проводят осевую линию (вертикальную), затем вспомогательными линиями намечают треугольник, после чего детально прорисовывается весь орнамент. Уточняя отношения ширины и высоты листьев и стебля, нельзя забывать, что орнамент рельефен: он выступает из плоскости плиты. Для большей четкости рельефа можно слегка заштриховать тени.

Если трилистник расположен под углом к рисующему или ниже, или выше уровня зрения, то рельеф его становится еще более заметен. Его и нужно рисовать именно как объемную форму, не превращая в плоский узор.

Орнамент, изображающий изогнутый лист, лист в движении, рисовать сложнее. Задача изображения усложняется здесь требованием передать движение формы листа (рис. 136). Решив композицию рисунка, на-

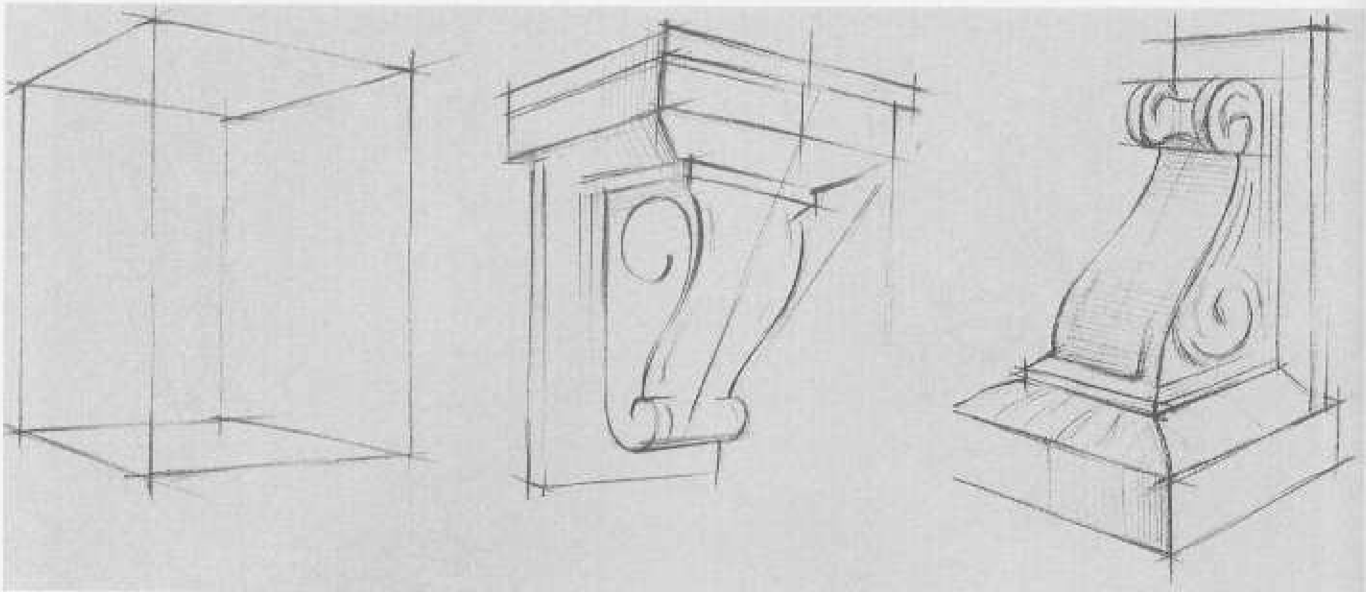


Рис. 137. Наброски кронштейна

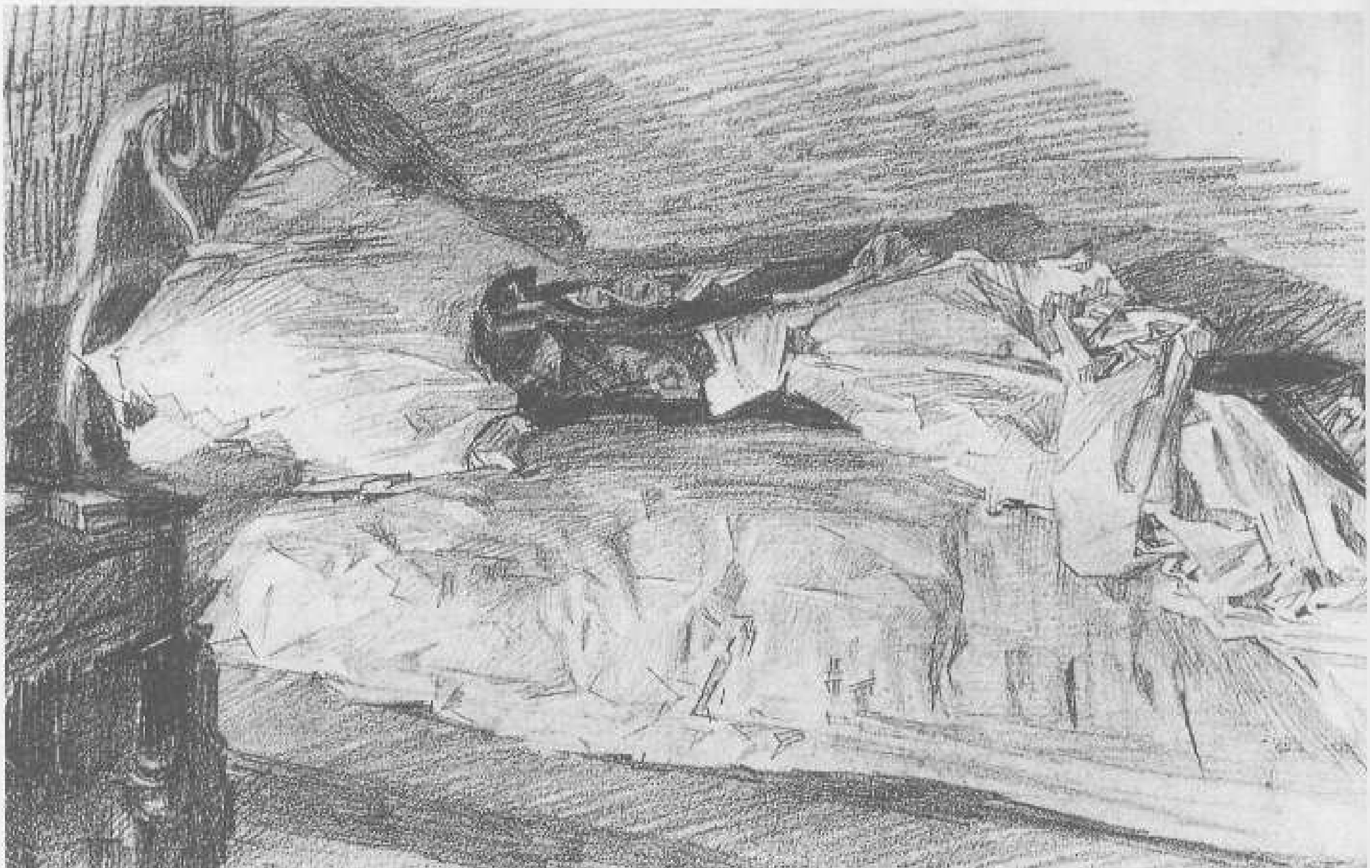


Рис. 138. М.А. Врубель. Кровать

метив пропорции плиты, рисующий приступает к изображению листа. Построение его лучше всего начинать с проведения серединной линии, показывающей общее движение листа. Наметив эту линию, следует наметить конфигурацию листа линиями, соединяющими крайние точки. Расположение крайних точек боковых листьев проверяется вспомогательными наклонными линиями. Уточняются направления линий стебля, чашечка каждого листочка. Сплошными штрихами прокладывается тень.

Еще раз заметим, что при изображении гипсовых орнаментов, расположенных под углом к рисующему,

нельзя упускать из виду толщину рельефа, т.е. расстояние от гипсовой плиты до внешней поверхности орнамента.

Существенную помощь оказывают зарисовки отдельный частей, элементов орнаментов. Такие зарисовки позволяют более конкретно изучить участок формы, который отличается наиболее сложной конструкцией.

Своеобразный объект набросков и зарисовок — ***кронштейн***. Это архитектурная деталь довольно сложной формы. Каждая из крупных частей кронштейна богато украшена повторяющимся орнаментом.

Трудность изображения кронштейна, как и других архитектурных деталей, заключается в том, что орнаментальные украшения мешают правильно увидеть и построить большую объемную форму.

Поэтому лучше начинать набросок с перспективного рисунка параллелепипеда, в который вписывается объемная масса кронштейна (рис. 137). Намечается толщина горизонтальной плиты, толщина переходной (особенно орнаментально украшенной) части, центральная часть со спиралями. Изображаются кривые спиральные линии завитков. Построение облегчается, если провести среднюю линию, проходящую через середину верхней плиты и затем вниз по всему корпусу до нижнего витка.

После такой предварительной прорисовки начинают прорабатывать детали. Изображая любую новую часть, нужно проверять ее перспективное построение — мысленно проводить линии дальше, до пересечения с другими в точке схода.

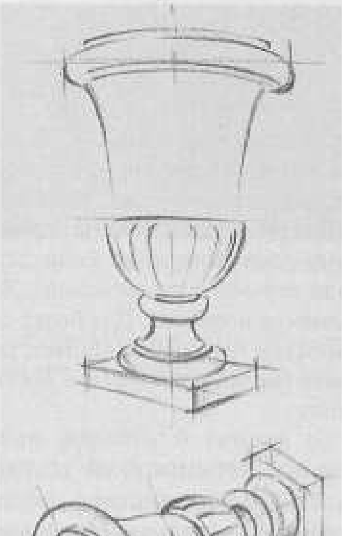


Рис. 139. Наброски вазы

Рис. 140. Рафаэль. Этюд драпировки

Быстрые рисунки ***вазы*** с простейшим растительным орнаментом нужно также начинать с анализа ее построения, конструкции.

Ваза состоит из тулова и подставки. Самая главная часть — тулово, которое есть не что иное, как цилиндр в комбинации с конусом и шаром. Форму подставки составляет ряд кольцеобразных круглых подушек различной высоты, лежащих на квадратной массивной плите.

Построение наброска выполняется следующим образом. Намечают ось вазы. Через отмеченные на ней крайние точки вверху и внизу проводят горизонтальные линии, на которых, в свою очередь, намечают ширину горловины (вазы) и основания. Затем прорисовывают овалы окружностей в характерных местах перехода одной формы в другую. Надо следить, чтобы все овалы были изображены в соответствии с расположением их относительно горизонта, т.е. находящиеся выше раскрываются меньше, расположенные ниже раскрываются больше. После построения еще раз проверяют пропорции, конструкцию частей. Можно нанести штриховку (рис. 139).

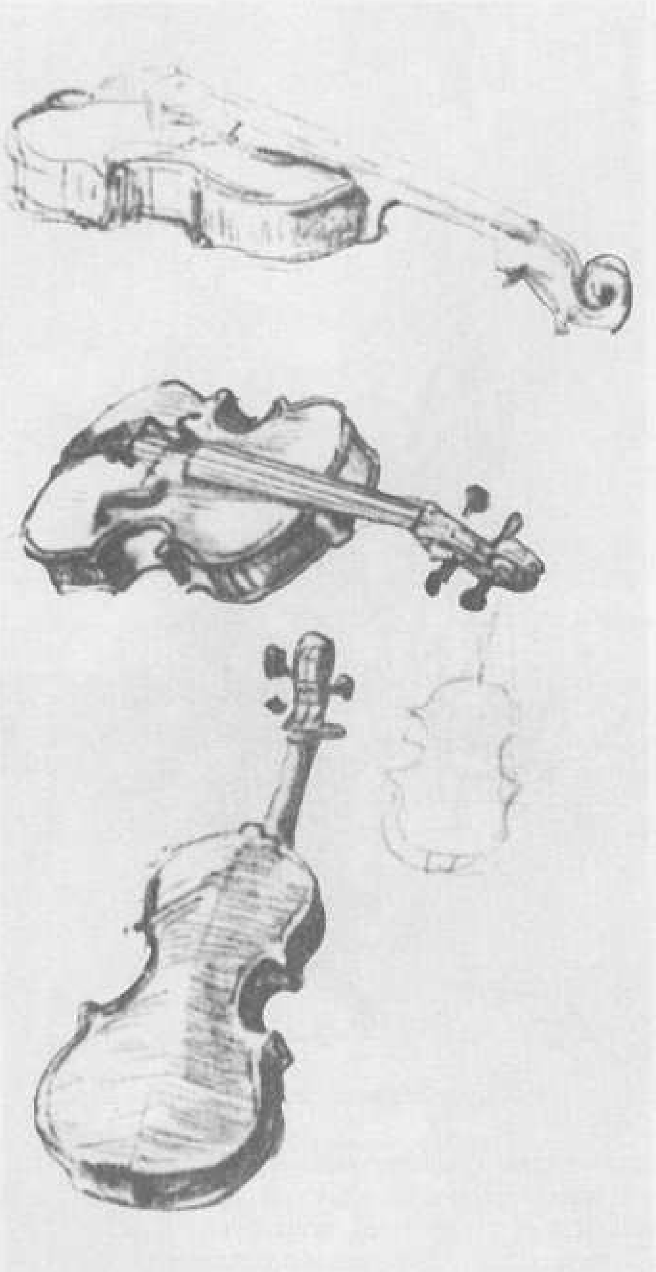


Рис. 141. В. А. Серов. Наброски «Скрипка»

Важное значение приобретает систематическое зарисовывание ***одежды***, ***драпировок***, всего многообразия предметов быта человека. С одной стороны, это необходимо для постоянного накопления впечатлений рисовальщика от соприкосновения с окружающей жизнью — быстро зарисовывать то, что поразило его, что привлекло внимание. С другой стороны, это дает возможность лишний раз потренироваться в грамотном изображении одежды, различных предметов быта, т. е. того, что окружает человека, определяет его быт, характеризует его социальную среду, психологию, эстетический вкус (рис. 138). Ярким примером сказанного могут служить рисунки *И. Н. Крамского* (1837—1887) и *Рафаэля*. На одном из рисунков Крамского мы видим чрезвычайно внимательную зарисовку пальто и шляпы, положенных в кресло. Казалось бы, обыденный сюжет, постоянно встречающийся в жизни. Однако известный русский художник не проходит мимо этого сюжета, он считает необходимым сделать тонально решенный рисунок. Данный рисунок привлекает нас своей непосредственностью, живописным решением, верной передачей фактуры одежды.

С таким же вниманием, старанием и любовью выполнены этюды драпировки Рафаэлем и наброски скрипки В. А. Серовым (рис. 140, 141).

НАБРОСКИ ОВОЩЕЙ, ФРУКТОВ, ЦВЕТОВ

С растительными объектами мы очень часто встречаемся и в самой жизни, и в произведениях изобразительного искусства (рис. 142). Нельзя полностью овладеть реалистическим рисунком, не изучая пристально окружающий нас растительный мир.

У каждого растения объемная форма, размер, характер листьев различны. Изучить и изобразить все их просто невозможно. Поэтому следует изучить наиболее типичные из них по своей конструкции.

Изображение ***листа*** начинается с обозначения общей формы, напоминающей какую-либо простейшую геометрическую фигуру (рис. 143). Многие листья по своим очертаниям напоминают ромб, треугольник, четырехугольник, эллипс, пятиугольник, шестиугольник и т.д. Вспомним листья фикуса, пальмы, березы, сирени, клена, яблони, смородины, рябины, винограда, дуба.

Затем намечается центральная прожилка листа, часто являющаяся его осевой линией. После построения общей формы уточняют пропорции листа и переходят к построению отдельных частей, все время сравнивая каждую из них с другой по величине, пропорциям, пространственному расположению. Если детали симметричны, их надо строить одновременно. Жилки рисуют в конце выполнения наброска. Для более глубокого изучения особенностей отдельных листьев рекомендуется чаще выполнять быстрые рисунки с листьев в ракурсном положении.

Выполнив достаточное количество набросков и зарисовок отдельных листьев, переходят к рисованию веток с листьями. Надо иметь в виду, что для передачи характера ветки совершенно недостаточно передавать особенности формы отдельных листьев. Самое главное — хорошо разобраться в характере изгиба ветки, всех ее разветвлений. Нужно разобраться также в характерном для каждого вида деревьев особом расположении листьев. Наброски веток начинают, как и

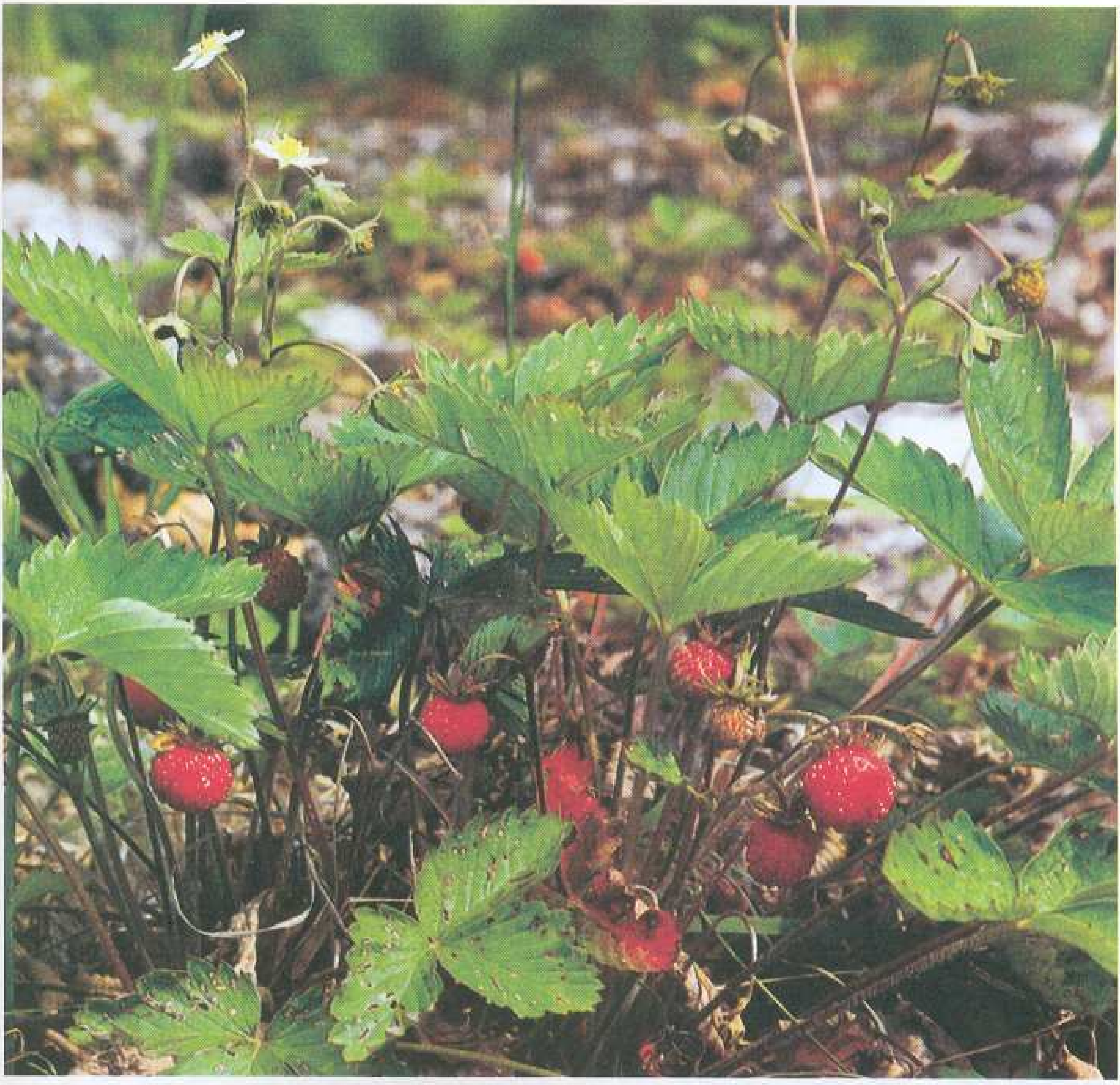


Рис. 142. Лесная земляника. Фото

обычно, с обозначения общей формы ветки, а затем переходят к прорисовке отдельных веток и листьев.

Изображая ***фрукты*** и ***овощи***, нужно иметь в виду, что форма их сравнительно проста и очень напоминает геометрические тела (рис. 143). Основа конструктивного строения многих из них — это шар (яблоки, апельсины, вишня, виноград, гранаты, арбуз, тыква, лук, свекла). Часто встречаются овощи и фрукты конусообразной формы — морковь, груша, редька. Перец имеет форму пирамиды. Поэтому, выполняя наброски с этих объектов, можно использовать приемы передачи объема геометрических тел.

Как известно, рисуя цилиндр или другое геометрическое тело, сразу же определяют наклон оси по отношению к рисующему и по отношению к уровню горизонта. Так же следует поступать, рисуя, например, морковь, перец, грушу. Отмечают основание, ширину, длину объема, используя закономерности перспективы круга. На следующем этапе необходимо проследить и отобразить в рисунке все индивидуальные особенности данного объекта. Это прежде всего углубления и выпуклости на поверхности формы, искривления отдельных участков. На рисунке показаны наброски яблока, кочана капусты, моркови. Изображая в различных положениях указанные объекты, рисующий наряду с изучением общего конструктивного построения внимательно анализирует особенности индивидуальной фор-

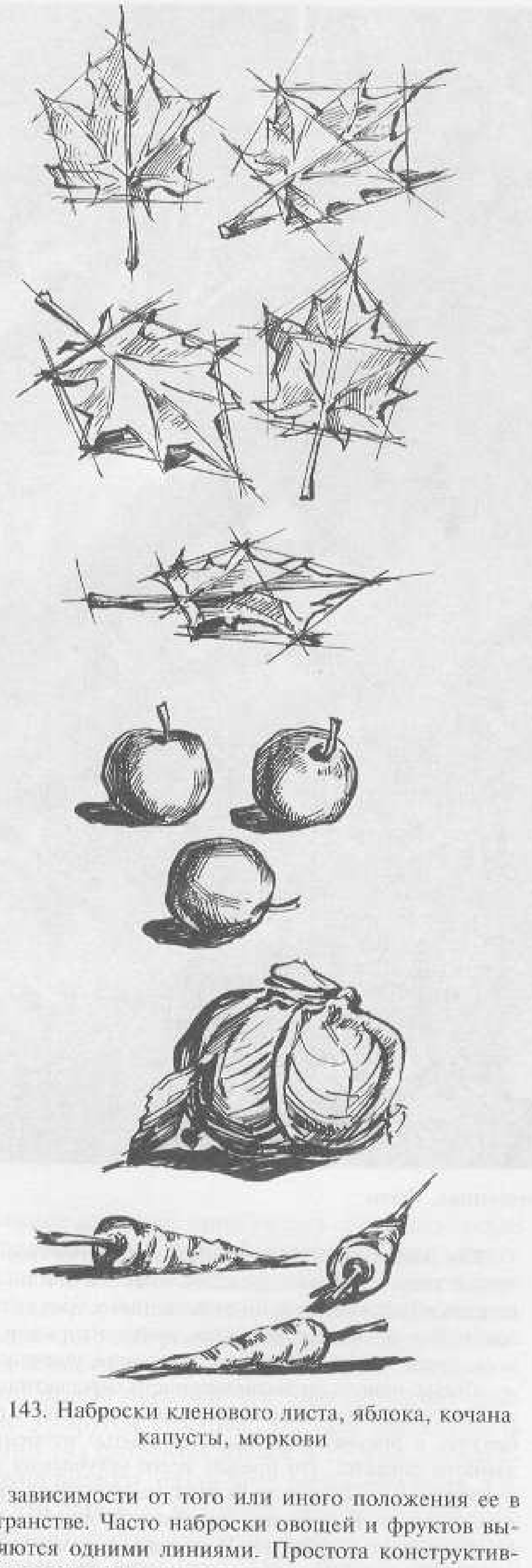


Рис. 143. Наброски кленового листа, яблока, кочана капусты, моркови

мы в зависимости от того или иного положения ее в пространстве. Часто наброски овощей и фруктов выполняются одними линиями. Простота конструктивного строения этих предметов вполне позволяет сразу же начинать с очерчивания их общего пространственного положения.

Значительно сложнее делать наброски с целой ветки плодов или группы овощей, фруктов. Здесь встает задача — правильно определить и показать в рисунке композиционное единство всей группы, характерные закономерности положения отдельных плодов и листьев по отношению ко всей группе. Надо хорошо почувствовать характер группировки разных плодов. Так, например, яблоки могут расти по отдельности, а могут расти и группой, вишни растут попарно и по три, орехи — гнездами, рябина растет гроздьями, в которых ягоды располагаются почти в одной плоскости, гроздь винограда напоминает по форме цилиндр или конус.

При рисовании *ветки плодов* надо начинать с наметки общей массы плодов, листьев, веток, а затем членить на отдельные детали — группы плодов, листьев. После проверки пропорциональных отношений этих групп, уточнения их пространственного расположения начинают прорисовывать еще меньшие группы, если нужно доходя до отдельных ягод.

Делая наброски ***цветов***, надо знать, что форма их чрезвычайно разнообразна. Простейшие из них состоят из небольшого числа лепестков, симметрично расположенных вокруг центра. Такие цветы имеют яблоня, груша, вишня, ромашка, лютик, отдельные виды астр. Анютины глазки и иван-да-марья по форме напоминают предыдущие. Но их лепестки симметричны только по одной оси. Розы, астры, гортензии, георгины, клевер имеют форму шара, иногда полушария.

Рисующий должен очень внимательно изучить изображаемый цветок. Разнообразие лепестков, пестиков, чашелистиков и других частей даже у цветов одного вида обязательно должно быть передано, иначе не будет достигнута главная цель — познание индивидуальных особенностей изображаемого объекта.

Очень важно ясно представлять, как цветы группируются. Одни цветы располагаются на стебле по одному, другие попарно или по три. Некоторые цветы растут большими группами в виде шара, полушария, цилиндра — сирень, черемуха, флоксы, иван-чай. Своеобразно растут гладиолусы, их цветы располагаются один за другим по стеблю и повернуты в одну сторону.

Наброски цветов начинают с обозначения общего очертания всей группы, иногда вместе с листьями. Обязательно следует стараться передавать направление стебля — вертикальное или наклонное. Внутри общего контура определяются отдельные группы цветов и листьев, уточняются их пропорции, пространственное расположение, и только после этого детально вырисовывается каждый конкретный цветок, стебель, бутон, лист.

С огромной любовью выполнены наброски цветов М.А. Врубелем. Когда смотришь на эти ри-

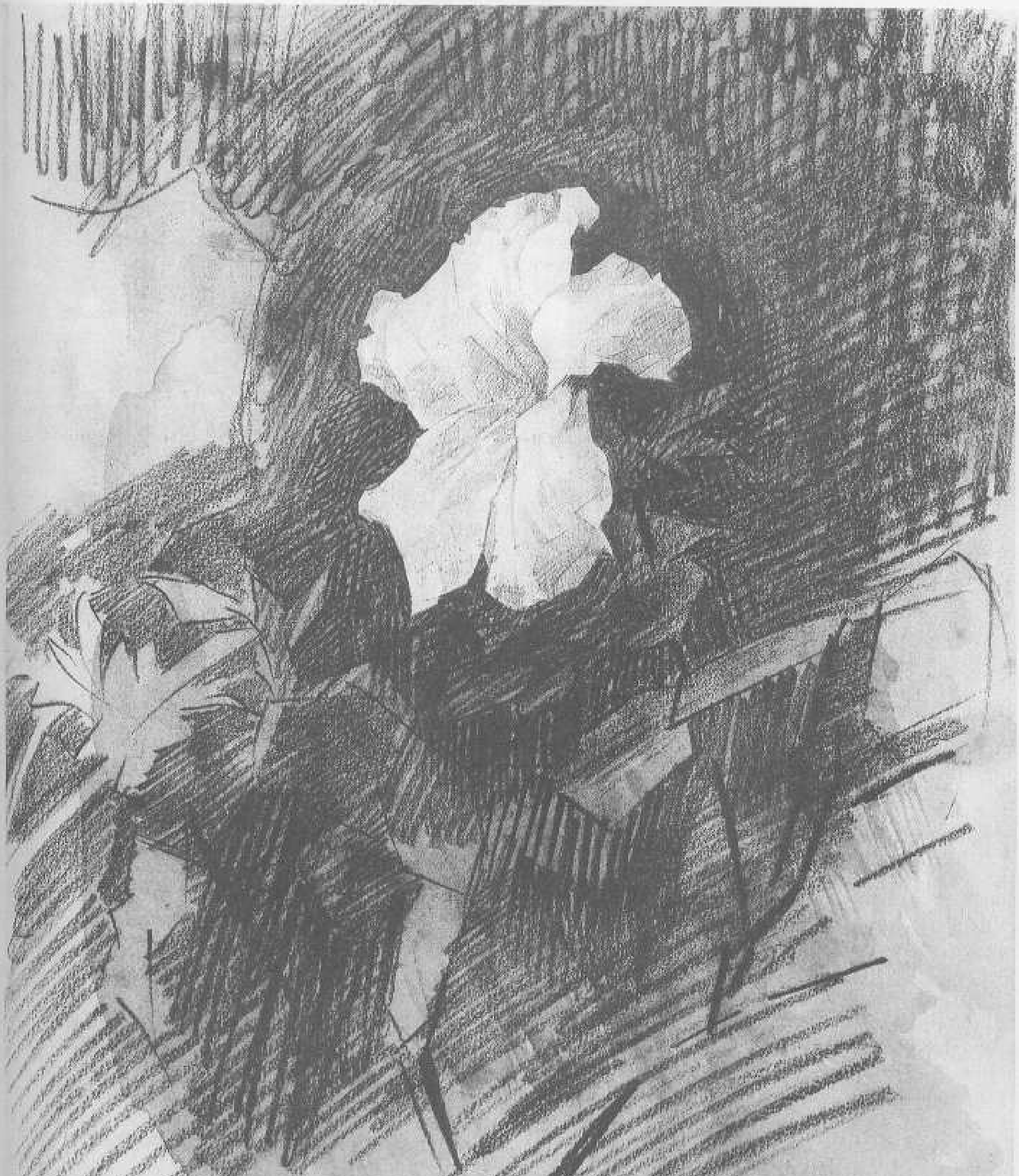


Рис. 144. М.А.Врубель. Белая азалия

сунки, кажется, что ощущаешь нежные, почти воздушные лепестки белой азалии, розы, распускающиеся бутоны кампанул (рис. 144). Рисунки выполнены обычным графитным карандашом, однако с помощью гибких, по-настоящему артистичных и мастерских штрихов художник достигает чрезвычайно выразительного и правдивого изображения цветов.

Рис. 145. Леонардо да Винчи. Лилия

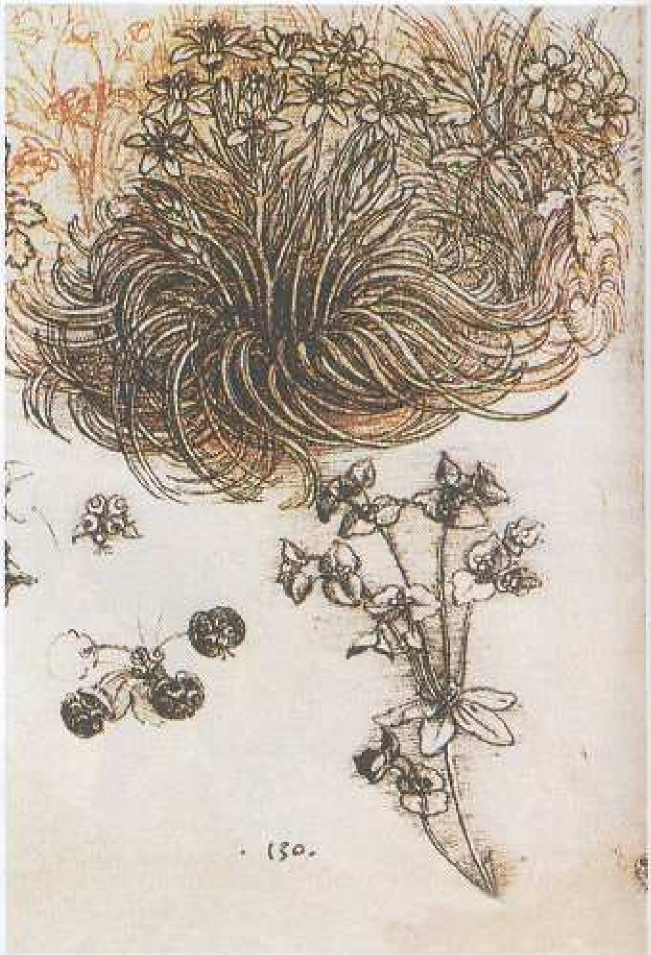


Рис. 146. Леонардо да Винчи. Зарисовки растений

Очень выразителен рисунок лилии Леонардо да Винчи. Мастер внимательно анализирует каждый изгиб лепестков, листьев, стебля (рис. 145). Примером детального изучения растительного мира великим художником Возрождения являются и его рисунки дубового листа с желудями и цветов. На последнем мы видим почти ученические, старательные изображения цветов, бутонов, стеблей, листьев; художник как будто забывает о том, что он уже знаменитый, прославленный мастер. Поневоле вспоминаешь слова Леонардо да Винчи о том, что художники, независимо от своей славы, должны быть постоянно учениками природы. И только по манере исполнения, точности штриха, особой прелести и обаянию, реалистичности формы цветов, их конструктивному строению чувствуется, что их выполнил гениальный художник (рис. 146).

Следует особо указать на то, что растительные формы очень часто берутся за основу декоративного украшения предмета. Наряду с графическим выполнением набросков фруктов, овощей, цветов необходимо как можно чаще выполнять их и цветом — акварелью, гуашью, цветной тушью, фломастерами и т. п. Особенно широкие возможности открываются перед студентами и детьми летом, когда они выезжают на отдых в сельскую местность и могут наблюдать строение, цветовую окраску цветов, листьев, колосьев и т.д.

Практически в любом виде декоративно-прикладного искусства можно увидеть элементы природы, украшающие декор. Это относится к посуде, мебели, одежде, ювелирному искусству, резьбе по дереву, кузнечным изделиям и т.п. Особенно часто используются природные формы в украшении изделий мастеров народного декоративно-прикладного искусства. Достаточно посмотреть на жостовские подносы, гжельскую посуду, роспись умельцев Хохломы, Городца, резные наличники деревенских домов, чтобы убедиться в этом.

НАБРОСКИ ИНТЕРЬЕРА И АРХИТЕКТУРНЫЕ ЗАРИСОВКИ

Слово *интерьер* означает внутренний вид помещения, например комнаты, зала и т.д.

Этим понятием определяются не только архитектурные формы, но и мебель, декоративные ук-

ращения и многое другое, участвующее в оформлении помещения.

Интерьер особенно распространен в живописи и графике, а также в театральной живописи.

Интерьер мы встречаем в таких произведениях жанровой живописи, как «Святой Лука, рисующий Мадонну» Р. Вейдена, «Свадебный контракт» У. Хогарда, «Ателье» Я. Вермера, «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» В. И. Максимова, «Разборчивая невеста», «Вдовушка» П. А. Федотова, «В монастырской гостинице» А. И. Корзухина, «В мастерской художника» К. А. Коровина и других (рис. 147—153). В этих картинах интерьер не просто место, где происходит то или иное событие, а выразительное художественное средство, служащее для характеристики образов картины, для выявления ее содержания. Наброски и зарисовки интерьера обогащают наши знания об окружающем мире, развивают воображение. Они служат материалом, который оказывает существенную помощь в работе над художественным произведением.

Рисуя интерьер, приходится не просто изображать группу больших по размерам предметов, а решать сюжетную постановку, где каждый предмет своим характером должен раскрывать смысл связи всех предметов, их взаимоотношения, т. е. показать содержание интерьера.

Для рисования интерьера важно знать следующие специфические черты интерьерного рисунка.

Рис. 147. Р. Вейден. Святой Лука, рисующий Мадонну

Рис. 148. У. Хогард. Свадебный контракт

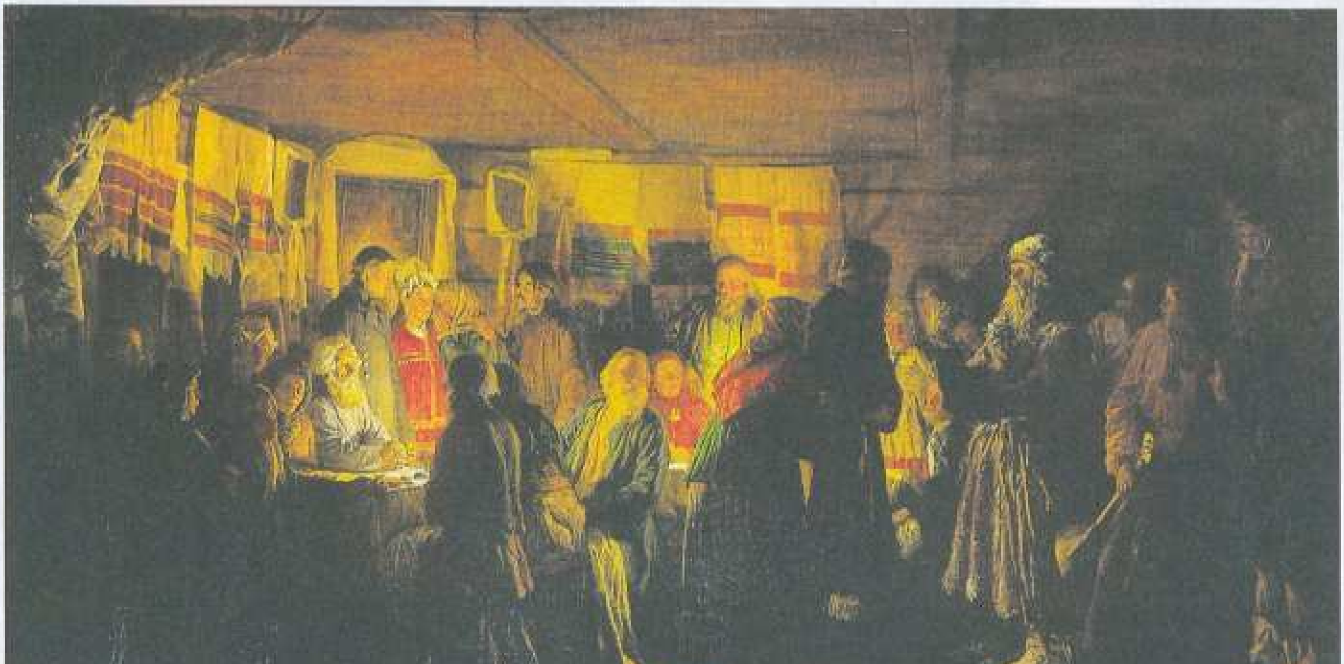


Рис. 149. В. М. Максимов. Приход колдуна на крестьянскую свадьбу

Рис. 150. П. А. Федотов. Разборчивая невеста

Рис. 151. А. И. Корзухин. В монастырской гостинице

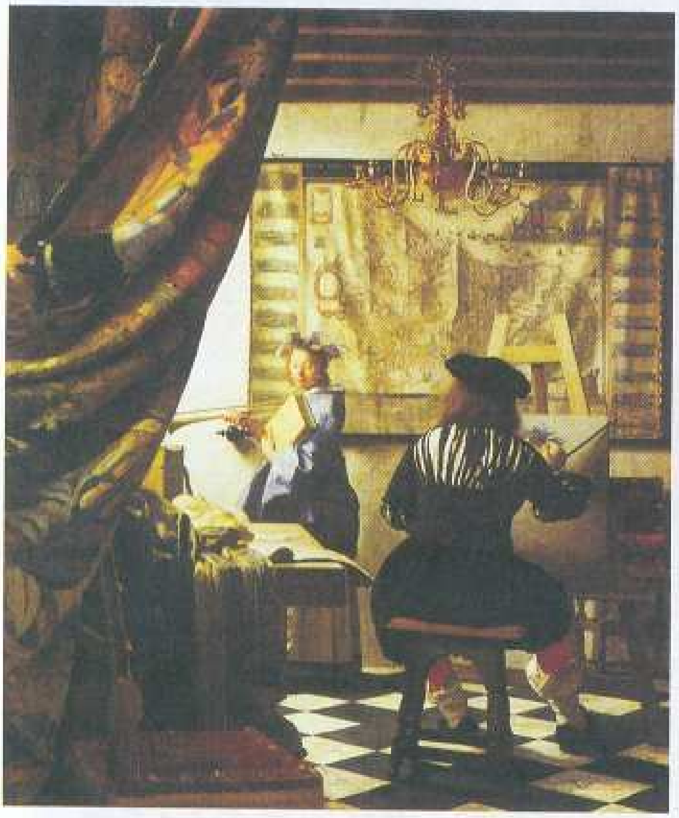


Рис. 152. Я. Вермер. Ателье (Искусство живописи)

Рис. 153. Ван Гог. Уличное кафе в Арле

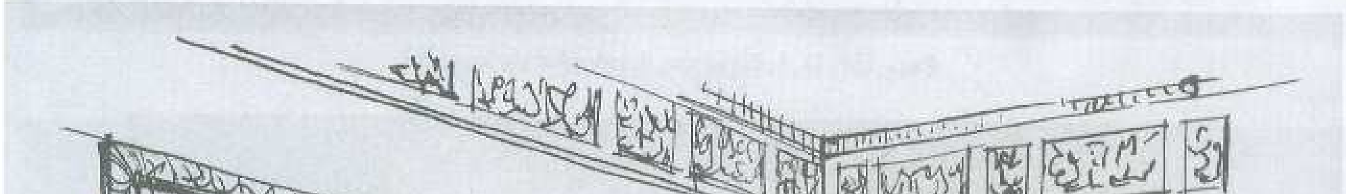


Рис. 154. Набросок интерьера

Прежде всего любой рисунок интерьера всегда должен выражать пространственные планы. Рисующему надо найти такую точку схода и такой уровень горизонта, чтобы пространственные отношения могли раскрыться с наибольшей яркостью.

Далее интерьер, как правило, имеет несколько различных источников освещения (окна, лампы, торшеры). И если рассеянный свет, льющийся из окна, довольно ровно освещает поверхности предметов, то свет от электрической лампочки, резкий, контрастный, дает четко очерченные тени. Это значит, что рисующему необходимо следить за воздушной перспективой, дополняющей линейную и целиком зависящей от особенностей распределения света.

И последнее, что немаловажно, — это то, что объекты, входящие в интерьер, весьма различны как по цвету и тону (от черного до белого), так и по фактуре (металл, дерево, стекло, ткани, мрамор).

В любом наброске интерьера очень важно показать пространственное положение предметов в помещении. Особую заботу составляет передача глубины. При построении отдельных объектов, при более детальной обработке каждого из них нужно заботиться, чтобы все предметы казались удаленными от глаза на то же расстояние, на каком они находятся в натуре. Постепенно развивается своеобразное чувство пространства, которое позволяет правильно соизмерять все те объемные формы, которые приходится изображать.

В интерьере, где приходится показывать сравнительно большой кусок пространства, заполненный различными предметами, особенное значение приобретает закон цельности.

Прежде чем непосредственно приступать к рисованию интерьера, полезно порисовать мебель — небольшие ее группы из двух-трех предметов или одиночные предметы. Основная задача таких набросков — определение взаимного положения изображаемых предметов в пространстве, правильная передача пропорций, конструкции, перспективы.

Образец типичного наброска интерьера, причем «живого» интерьера, т.е. с присутствием человека, мы можем увидеть в рисунках М.А. Врубеля, Ван Гога (рис. 153).

На рисунке 154 представлен набросок зала Русского музея в Санкт-Петербурге. В нем передано огромное пространство зала. Набросок был выполнен по принципу «от общего к частному», т.е. вначале были намечены в перспективе стены, затем большие картины, далее общими линиями группы маленьких, и только после этого уточнялись остальные детали. Все горизонтальные параллельные линии направляются в точки свода. Скульптуры, расположенные в центре зала, вытянулись в одну линию, также направляющуюся в точку схода. Точки схода дают возможность проверить правильность перспективного построения. Весь набросок, выполненный вначале тонкими, безнажимными линиями, по мере уточнения объектов прорабатывается более сильными и выразительными линиями. Предметы, находящиеся на переднем плане, изображаются наиболее четко и контрастно.

Рис. 155. Х. Р. Рембрандт. Старый ветряк

Рис. 156. П. ди Г. Гонзага. Архитектурная композиция

Следует отметить, что часто особенности освещения интерьера предопределяют и способ выполнения наброска, и выбор точки зрения. Нередко, как говорилось выше, мы встречаемся с освещением двусторонним, с освещением от трех и более источников. Свет может создавать особую живописность интерьера, и для его передачи выгоднее использовать мягкий, живописный материал. Поэтому, прежде чем начинать наброски интерьера, нужно подумать о том, как лучше передать его характер, как наиболее четко выявить светотеневые отношения.

Задачи передачи пространства, воздуха становятся еще более важными при рисовании внешнего вида ***зданий***, особенно целых ***улиц*** и ***площадей*** или ***архитектурных ансамблей***. Выполняя такие наброски, рисующий должен подмечать, как архитектура сочетается с окружающим пейзажем, различать стилистические особенности зданий. Блестящий пример — набросок Рембрандта (рис. 157). Художник простыми графическими средствами показывает широкие просторы холмистой местности. Контрастными тональными отношениями передаются передние, средние и дальние планы деревьев и зданий. На дальнем плане находится замок, возвышающийся над окрестностями. В наброске очень лаконично и одновременно убедительно и выразительно передан архитектурный стиль этого сооружения. Замок органически сливается с ландшафтом. Аналогично выполнен рисунок Рембрандта «Старый ветряк» (рис. 155).

Архитектурные сооружения полезно рисовать в разное время года и дня. Изучение здания и его элементов будет более полным, если это здание нарисовать и при боковом солнечном освещении — когда рельефно выделяются все части здания, и против света — когда все детали сливаются в одно пятно.

Наброски архитектурных сооружений выполняются самыми разнообразными способами и в самой разнообразной технике (рис. 156—165).

Набросок башни Кремля можно выразительно выполнить графитным карандашом. После определения линии горизонта сразу же общими линиями показывается очертание башни и соседних зданий. Проверив убедительность композиции, более уверенно прорисовывают внешние очертания башни, зданий. Внимательно прослеживают особенности расположения окон, их пропорции. Уточнив пропорции и степень перспективного сокращения объемных форм, рисунок прорабатывают тоном, прокладывая штрихи, подчеркивающие направление формы.

В качестве примера наброска пером представим себе набросок здания Государственной библиотеки (бывшей им. В. И. Ленина) в Москве. Следует заметить, что хотя рисунки пером, как правило, выполняют сразу, начиная с какой-нибудь части и далее, так как линии построения мешают выразительности и в перовом рисунке их невозможно уничтожить, но в данном случае элементы схемы построения могут быть и вполне оправданы, скажем, сложностью выбранного ракурсного положения здания. Набросок начинают с того, что проводят линии построения исключительно слабым нажимом, и то не везде, так чтобы их практически не было видно. После построения форм в перспективе штриховкой выявляют тень — здание (примем это как исходное) освещено ярким солнечным светом, поэто-

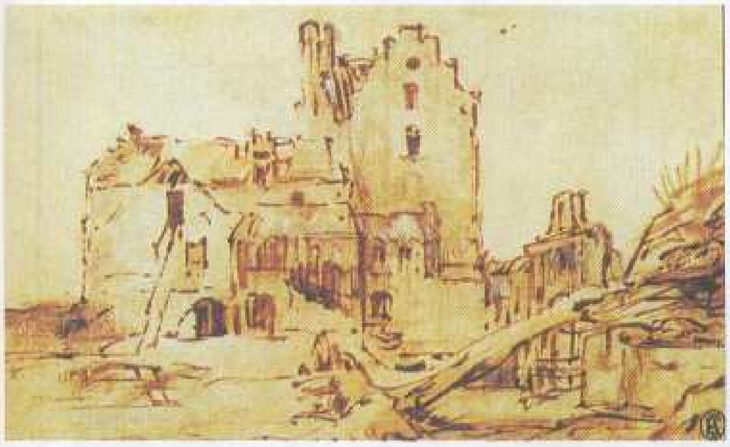


Рис. 157. Х. Р. Рембрандт. Старый замок

Рис. 158. Э. Делакруа. Набросок старого замка

Рис. 159. Г. Робер. В развалинах старого замка

Рис. 160. Х. Р. Рембрандт. Пейзаж с большими деревьями и крестьянскими хижинами

Рис. 161. Х. Р. Рембрандт. Крестьянские хижины в непогоду

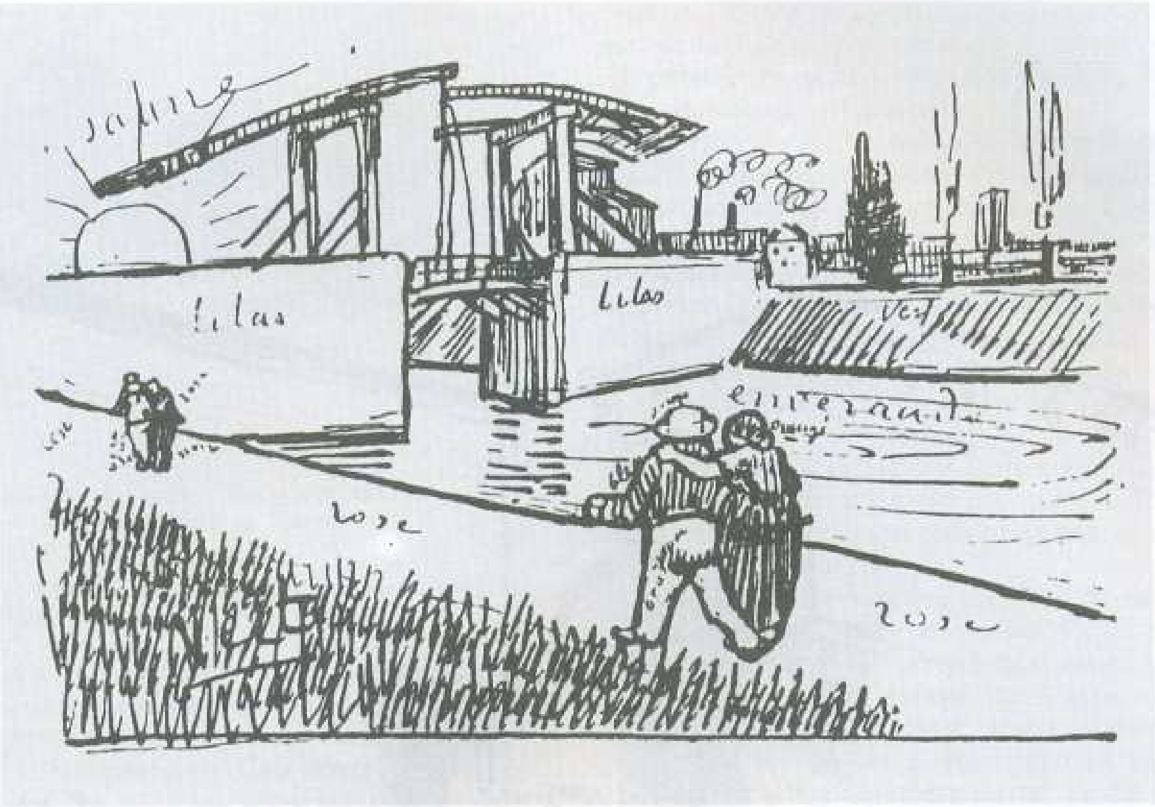


Рис. 162. Ван Гог. Набросок разводного моста в Арле

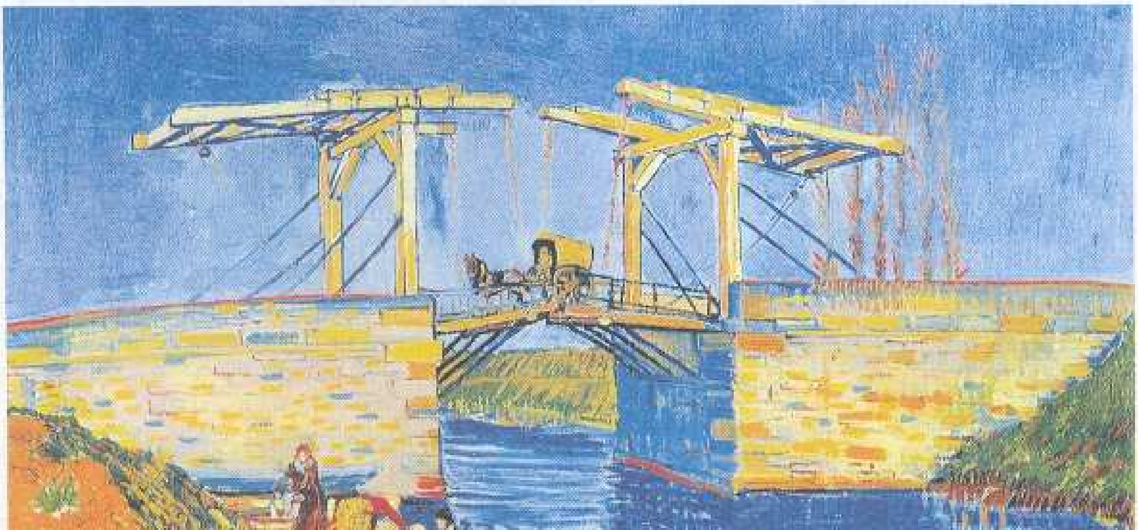


Рис 163. Ван Гог. Мост де л'Англуа в Арле

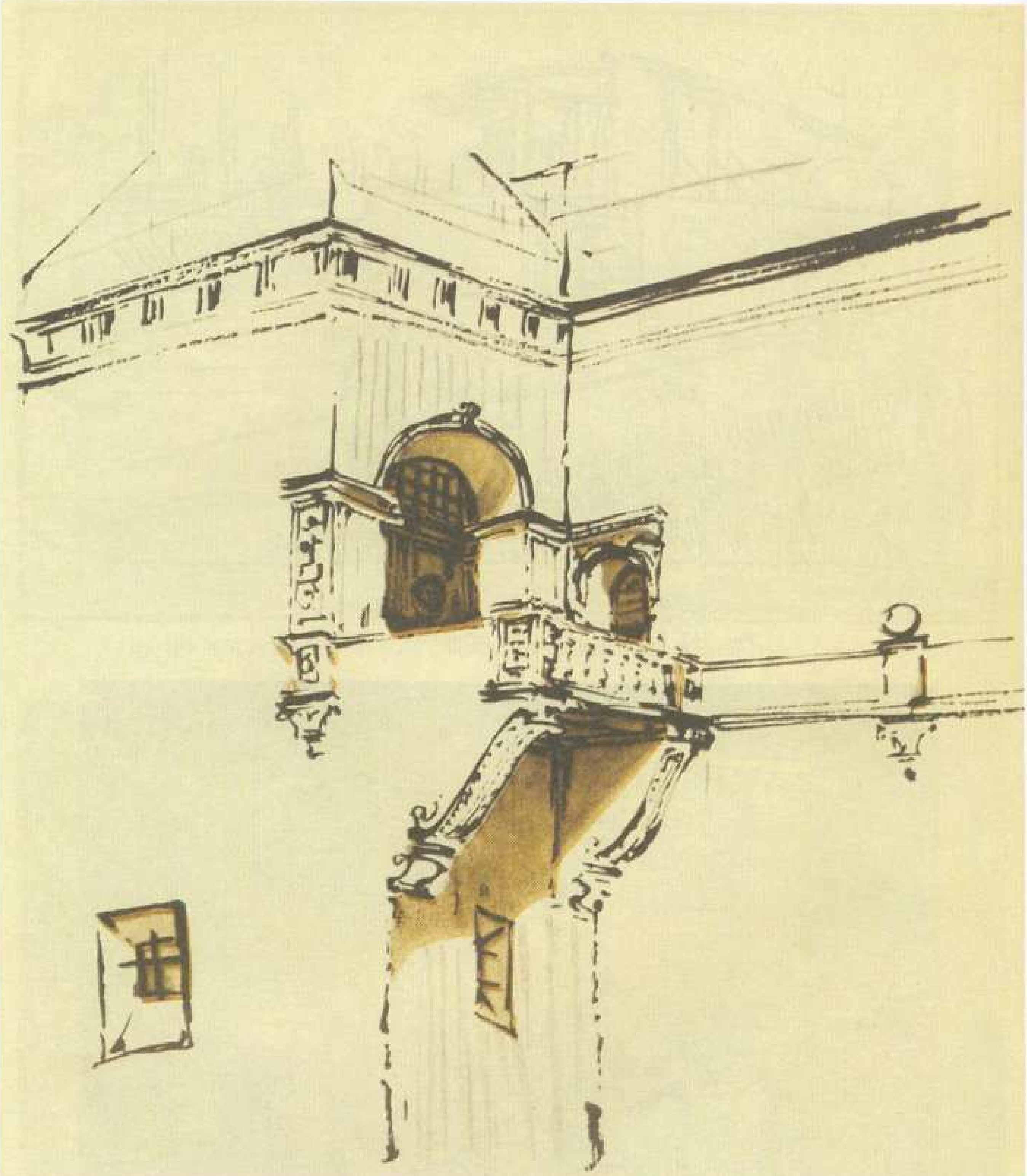


Рис. 164. С. Ноаковский. Архитектурный набросок

му и лепится оно очень рельефно. Штрихи кладутся по направлению формы.

Аналогичным приемом выполнен набросок здания университета в г. Львове художника В. Сварога (рис. 165).

Выразительно получаются наброски, выполненные на тонированной бумаге. К примеру, так может быть выполнен набросок Псковского кремля. Здесь изображается силуэт древних сооружений на фоне грозового неба. В работе используется тушь, разбавленная водой, а самые светлые места прорабатываются белилами.

Порядок выполнения наброска обычный, т. е. концом кисти намечают места всех объектов, затем более детально изображают каждый из них. Тоном прора-

Рис. 165. В. Сварог. Набросок здания университета во Львове

батывается форма. Белилами показывают просветы между тучами.

Особый вид архитектурных зарисовок — ***наброски фрагментов сооружений***: частей стены, портика, лестницы и т.п. Классический пример — наброски С. Ноаковского. Они построены на сочетании больших, светлых, тронутых кистью и пером поверхностей и темных, контрастных участков — углублений окон, теней под балконами и т.п. (рис. 164). Наброски, видимо, выполнялись сразу, вся работа по построению и разметке проходила в уме, в воображении художника.

Большую серию подобных рисунков создал М. В. Нестеров, путешествуя по Италии, во Флоренции.

Особенно привлекают своей живостью наброски, в которых изображения архитектурных построек сочетаются с изображением природы. В таких рисунках обычно передается органическая связь архитектуры с окружающей ее природой, их духовное единство и красота.

НАБРОСКИ И ЗАРИСОВКИ ПЕЙЗАЖА

Человек изображал пейзаж с давних времен. В процессе исторического развития пейзаж выделился как самостоятельный жанр изобразительного искусства.

Замечательные образцы набросков пейзажа встречаем мы у Леонардо да Винчи, Дюрера, Рембрандта, П. П. Рубенса, Коро, И. И. Шишкина, А. Н. Саврасова, Ф. А. Васильева, И. И. Левитана, В. А. Серова (рис. 168—178).

Изображают пейзаж и русские художники более позднего периода — А. А. Рылов, К. Ф. Юон, В. В. Мешков, С. В. Герасимов и многие другие.

Зарисовки пейзажа, т. е. изучение бесконечно разнообразных форм природы в их сочетании, дело сложное. Перед художником простирается раздолье лесов, полей, рек, селений. И не так-то просто сконцентрировать свой взгляд на чем-то одном, наиболее интересном.

Поэтому большое значение имеет выбор *мотива — темы, точки зрения*. Удачная композиция пейзажа является сама по себе одним из выразительных средств, способствующих передаче мощи дремучих лесов, просторов полей, зеркальной поверхности рек и озер и т. п. В каждом конкретном случае сам пейзаж в натуре подсказывает композиционное решение на бумаге. Надо обязательно мысленно представить себе изображаемый пейзаж на чистом листе бумаги! Если внимательно присмотреться к пейзажам Шишкина, Левитана, Коровина, то, несмотря на огромное количество их работ, мы не найдем среди них повторяющихся по композиции.

Компонуя набросок пейзажа, необходимо учитывать *светотеневые отношения*. Особенно это важно, когда пейзаж освещается ярким солнечным светом и когда четкие тени, дающие большие темные пятна на земле, могут мешать выявлению планов, не дают возможности выделить главное. Надо так выбирать мотив, чтобы распределение светлых и темных пятен способствовало раскрытию содержания пейзажа, чтобы оно служило выразительным средством.

Это, в свою очередь, обусловливает необходимость изучения особенностей освещения пейзажа. Освещение может быть самым разнообразным. В пасмурный, серый день поверхность земли со всеми находящимися на ней объектами, как правило, темнее неба. При солнечном освещении многие предметы кажутся светлее неба, хотя в общем-то вся земля с деревьями и кустами темнее неба. По-разному освещаются предметы утром, в полдень, вечером, в лунную ночь.

Нередко неумение передать глубину и пространство в набросках объясняется несоблюдением *законов линейной* и особенно *воздушной перспективы*. При изображении пейзажа это надо иметь в виду. Любой предмет с удалением от места наблюдения теряет свои четкие очертания, как бы тает в пространстве. Набросок, выполненный с учетом этих особенностей, сможет передать впечатление глубины, пространства, воздуха, водной стихии и отражения в ней.

Прежде чем приступить к зарисовкам пейзажа с несколькими глубинными планами, следует сделать ряд набросков отдельных элементов пейзажа — кустов, деревьев, облаков, построек и т. д. Многие из них затем органически включаются в содержание картин. Выше мы уже рассматривали зарисовки листьев и веток деревьев, цветов и других растительных форм, и это было как бы первым знакомством с растительным миром.

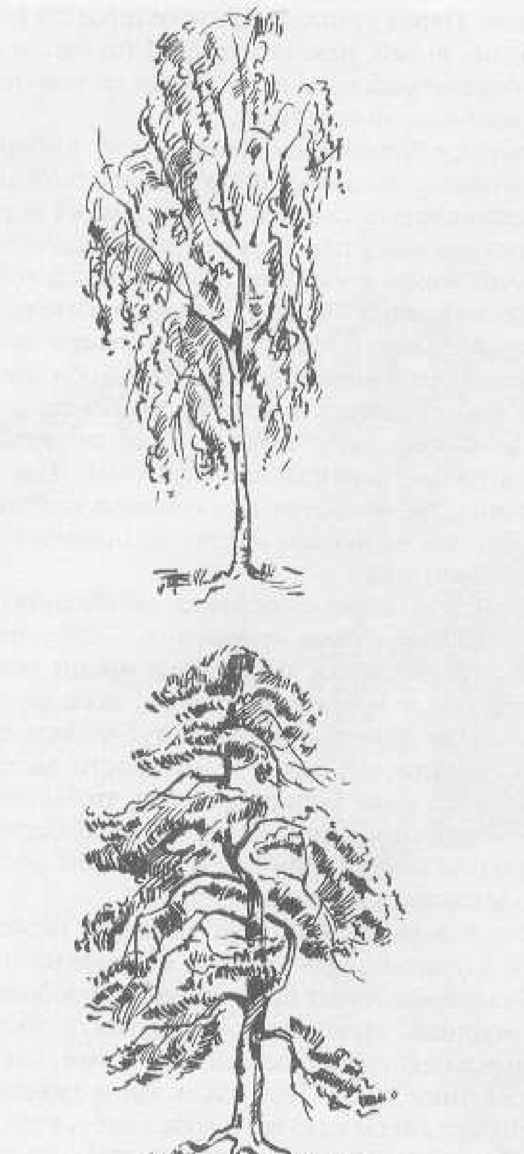


Рис. 166. Наброски деревьев

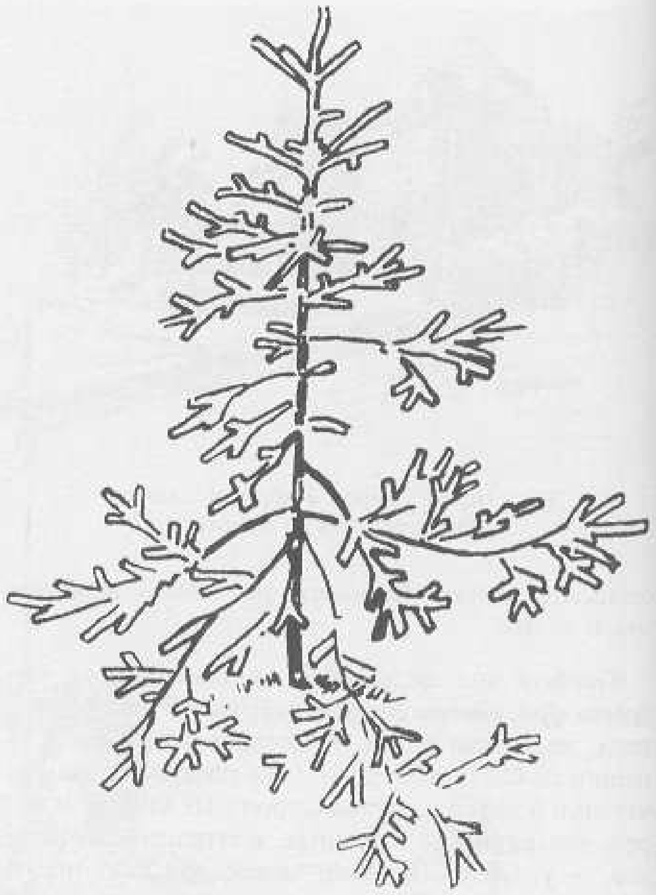


Рис. 167. А.А. Рылов. Елка

Рис. 168. В.А. Серов. Дуб

Рис. 169. И. И. Левитан. Избы. Эскиз

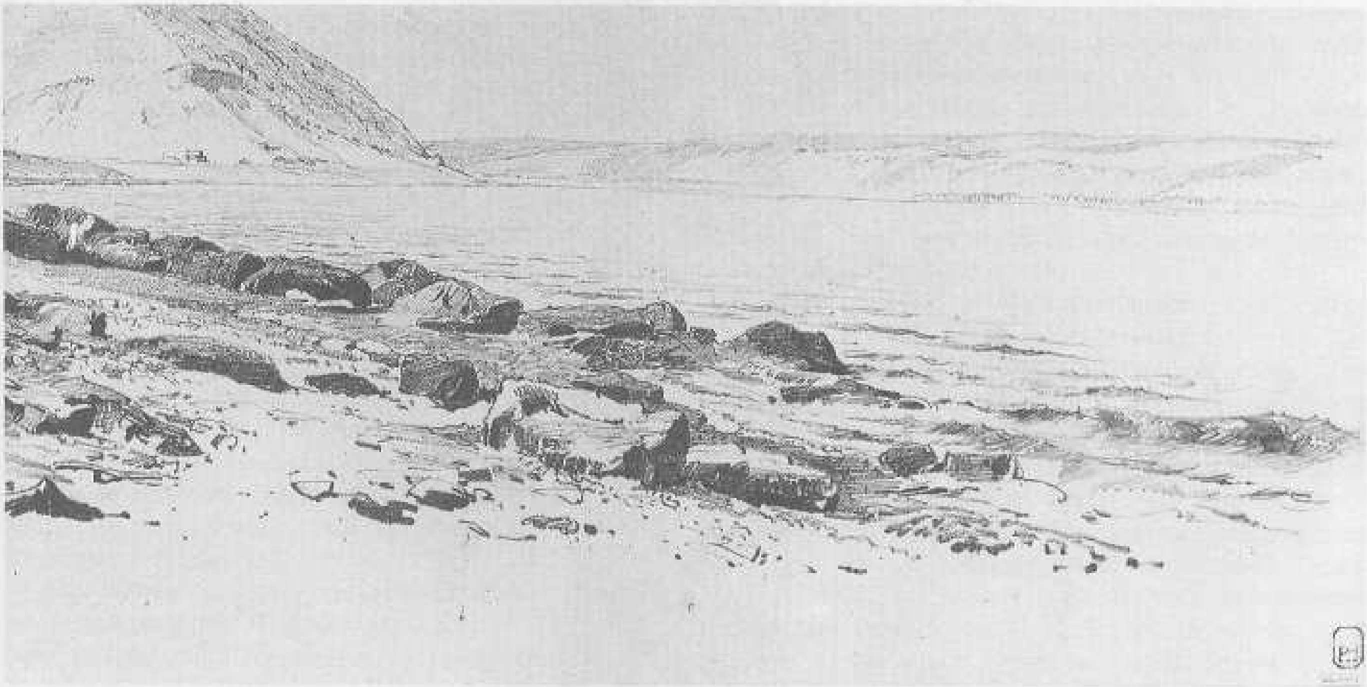


Рис. 170. Ф. А. Васильев. Волга у Ширяева буерака

Для правильного изображения деревьев важно знать особенности внешнего очертания деревьев различных пород, нужно знать пропорции деревьев — отношение высоты дерева к ширине, сравнительную толщину ствола, нужно чувствовать характер расположения сучьев (рис. 166—168, 171).

Сравнивая различные деревья, убеждаемся, что у дуба мощный узловатый ствол с изгибающимися сучьями.

Сосна отличается тем, что у нее сучья расположены вверху, в виде своеобразных этажей. Часто общее очертание дерева представляет собой конусообразную форму. Но в любом случае надо

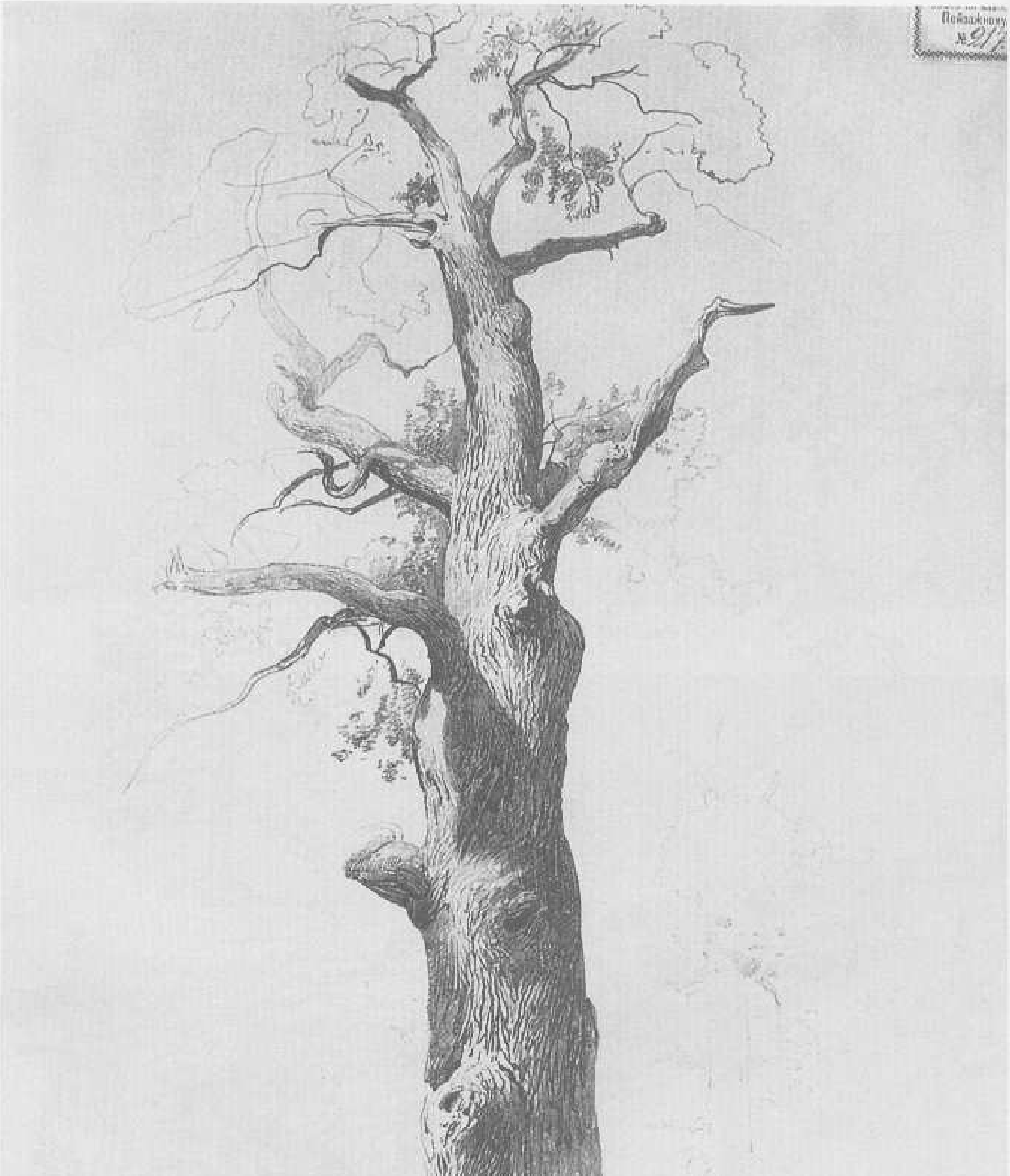


Рис. 171. Ф. А. Васильев. Ствол старого дуба

проследить за индивидуальным характером очертаний этих «этажей».

Несмотря на индивидуальные различия деревьев одного вида, у каждого из них имеется нечто общее, характерное только для данного вида. Например, у отдельно растущих сосен ствол толстый, неровный, сучья обязательно будут изгибаться, наиболее старые из них опускаются вниз.

Для березы характерны свисающие вниз ветки с листьями. Обычно тонкие прутики веток гнутся под собственной тяжестью и тяжестью листьев и раскачиваются всей своей массой на ветру. Старые ветки, как правило, больше отвисают, чем молодые.

Своеобразны очертания кроны пирамидального тополя. У него сучья с листьями растут почти вертикально и на близком расстоянии от ствола. Тополь напоминает удлиненную пирамиду.

Самый распространенный способ выполнения набросков деревьев состоит в том, что рисунок начинают с легкой наметки общего силуэта (кроны, ствола) дерева. Первые же штрихи отмечают крайние точки по вертикали — верх и низ дерева. Затем намечают ширину кроны. Вся масса листвы расчленяется на отдельные части, которые нужно сравнить между собой по пропорциям и пространственному положению. Одновременно уточняют направление и характер сучьев, от расположения которых зависит и внешнее очертание каждой группы зелени. Заканчивается набросок более детальной прорисовкой сучьев и групп листьев, тоновой обработкой выявляется объемная форма кроны и ствола.

Нередко набросок с дерева, правильно передавая пропорциональные отношения, индивидуальные особенности ствола, сучков, кроны, дает нам выразительный образ дерева. Ярким примером может служить известный набросок дуба В. А. Серова (рис. 168). В наброске нас поражает внимательное наблюдение натуры. Художник показывает каждый изгиб ствола, сучьев, веток, не теряя вместе с тем цельности. Этот набросок свидетельствует о том, что максимально выраженная индивидуальность изображаемого объекта тесно связана с наиболее полной передачей общего, типичного для категории данных объектов.

Примером аналитического изучения дерева является рисунок Ф. А. Васильева (рис. 171). Набросок с исключительной выразительностью дает характеристику сучковатых деревьев. Несмотря на прорисованные ветки, рисунок не производит впечатления механического воспроизведения какого-то их количества. Наоборот, от восприятия наброска остается впечатление цельности, единства живого организма.

Значительно сложнее изображать целые группы деревьев или отдельные уголки леса. В набросках И. И. Шишкина и В. М. Васнецова детально изучаются стволы деревьев, ветки. Чувствуется, что художники сравнивали пространственное расположение каждого ствола, каждого сучка по отношению к другим, в результате хорошо передается впечатление чащи леса.

Очень интересен набросок пейзажа «Деревья на острове» кистью, выполненный Рембрандтом. Рисунок изображает группу деревьев со свисающими вниз ветвями. Деревья стоят на маленьком острове и отражаются в воде. Набросок выполнен контрастными тональными отношениями (свет, тень). Менее активно участвуют полутона (имеющиеся в рисунке полутона получаются размывкой штрихов и участков тени). Контур освещенных участков кроны едва намечен, тогда как тени четко очерчены. В наброске хорошо переданы пространственные планы. Интересно отметить, что мастер взял низкую точку зрения, что дает возможность выразить величие огромных, пышных деревьев.

В ином ключе решает Рембрандт другой рисунок — «Пейзаж». Этот набросок выполнен более быстро. Художник ставит задачу наметить общую композицию изображаемого уголка природы, для этого он лишь намечает концом кисти очертания крон деревьев, их стволы, постройки, плоскость земли. Рисунок поражает своей легкостью, воздушностью, притягивает артистичностью исполнения.

Приступая к выполнению набросков пейзажа, следует уяснить, что в пейзаже очень важно четко передавать разноплановость.

Интересны наброски «Облака» и «Камни» И. Н. Крамского (рис. 172, 173). Рисунки решены очень скупыми графическими средствами, в них нет детальной проработки предметов, но независимо от этого они предельно убедительны, содержательны, пространственны.

Ярко раскрывается своеобразие техники пера в рисунке И. И. Левитана «Гумно. Сумерки». Художник изображает несколько деревенских сараев, луг, стог сена, луну. Мотив, выбранный для изображения, казалось бы, очень прост. Но художник настолько глубоко прочувствовал состояние природы в летний вечер, что этот обыкновенный, сотни раз виденный мотив превращается в значительное лирическое произведение. Изобразительные средства этого рисунка, как и большинство набросков И. И. Левитана, очень просты — это штрихи. Разным направлением штрихов художник показывает различное направление форм. Штрихи имеют различную толщину и длину, различную густоту, и это создает впечатление тоновой разработки, строит пространственные планы. Карандашом выполнен и рисунок И. И. Левитана «Избы» (рис. 169).

Набросок «На целине» выполнен в перовой технике. Рисунок вытянут по горизонтали, что помогает показать необъятные просторы целинных земель. На пе-

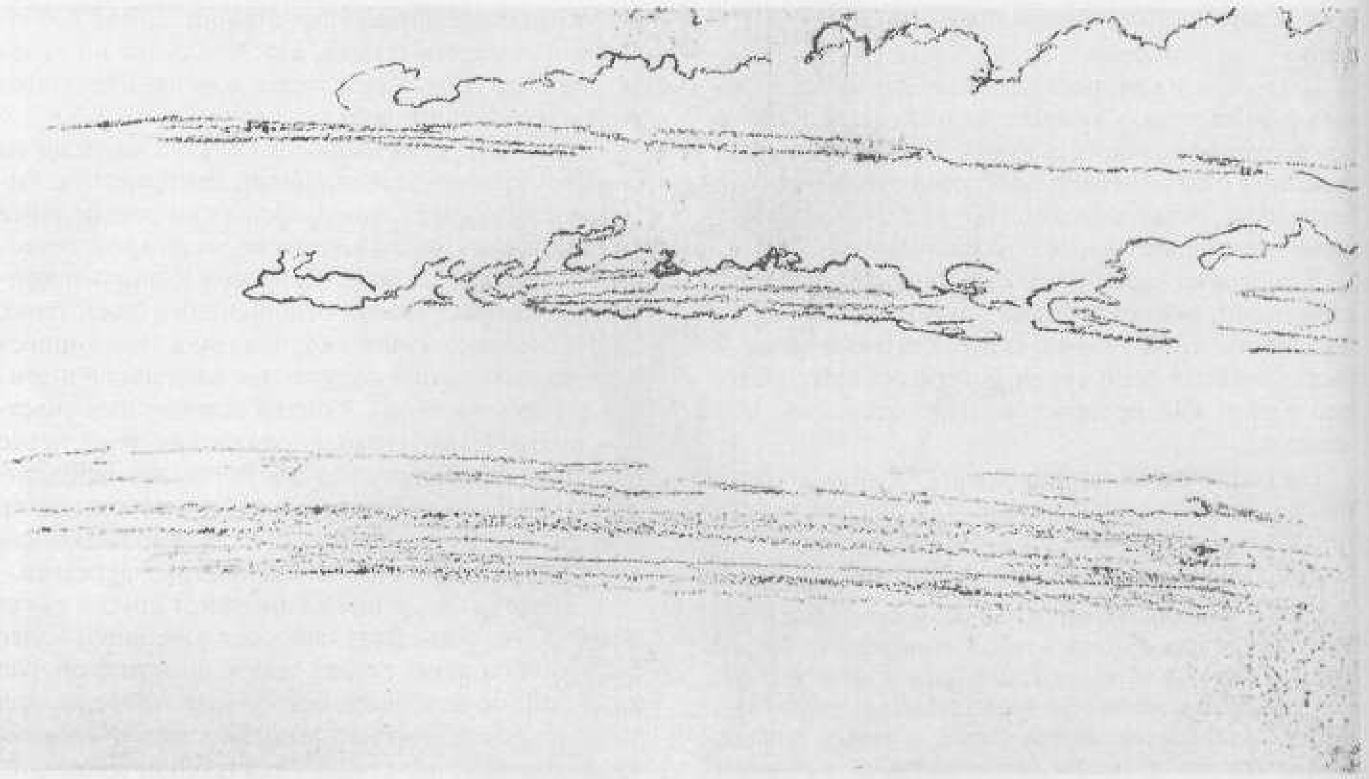


Рис. 172. И.Н.Крамской. Облака

Рис. 173. И.Н.Крамской. Камни

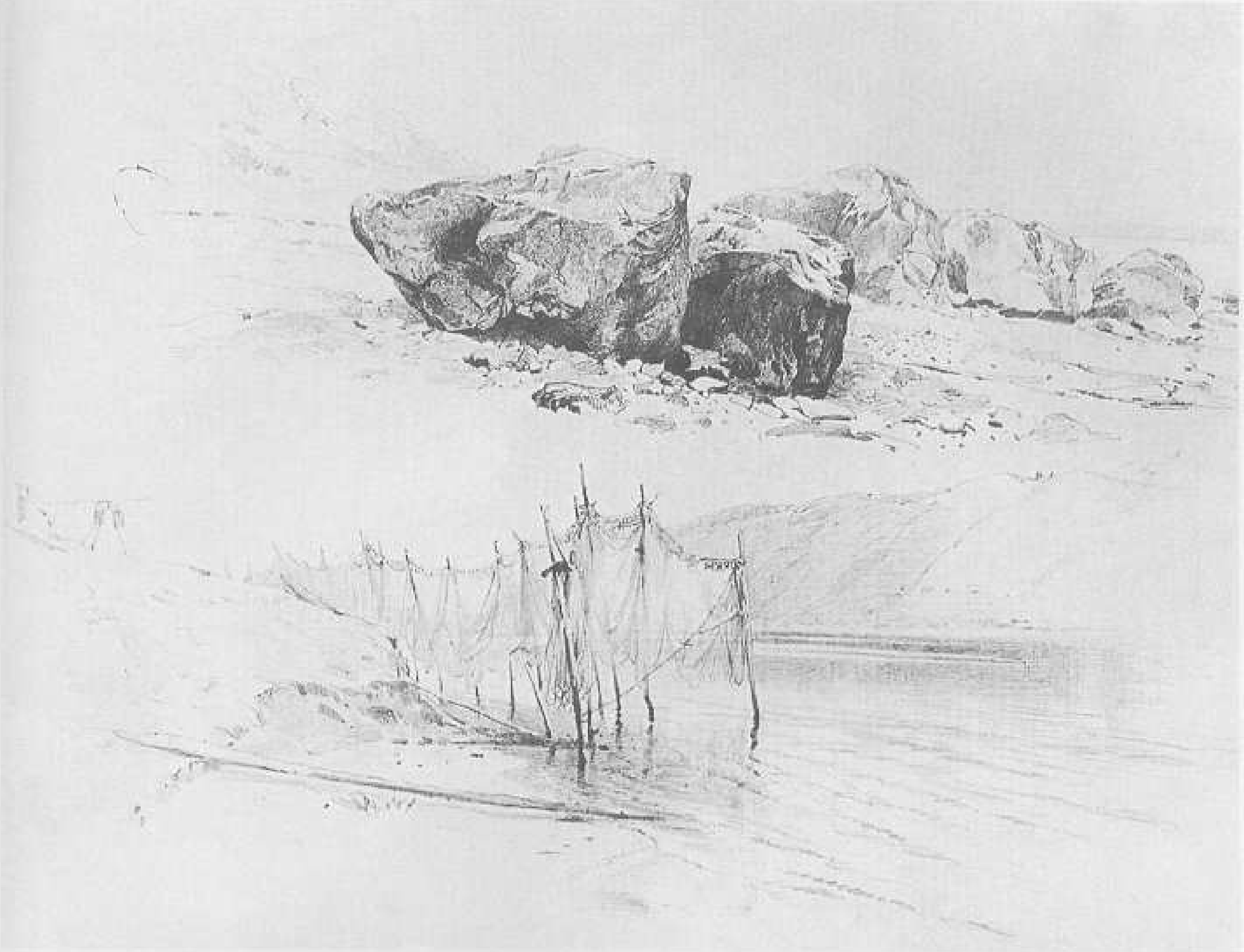


Рис. 174. Ф. А. Васильев. Волга. Камни на берегу. Сушка сетей у берега

реднем плане — поле и широкая дорога, изрытая гусеницами тракторов и колесами машин. Последовательность выполнения наброска следующая: вначале легким касанием пера бумаги намечают вагончики и тракторы, линию горизонта. Прежде всего рисующий следит за размерами намечаемых объектов — в данном случае эти размеры незначительны по отношению ко всему размеру плоскости листа. Далее такими же легкими линиями прорисовывается предмет. И только после уточнения построения и пропорций начинается уверенная проработка наброска.

Рассмотренные нами перовые зарисовки пейзажа начинались с наметки расположения всего изображаемого. Но можно начинать наброски пером с изображения одного какого-либо предмета, а затем другого, третьего и т.д. Такой способ значительно сложнее, так как если рисующий допустит ошибки в композиции объектов, то потом это невозможно будет исправить. Поэтому такой способ, т.е. когда зарисовка начинается не с предварительного композиционного распределения изображаемого, а с детальной прорисовки одного из объектов, рекомендуется лишь после того, как рисующий уже приобрел опыт рисования пейзажа.

Для лучшего изучения пейзажа следует постоянно зарисовывать отдельные мотивы природы: тропинку или дорогу, опушку леса, дерево, лодку, лежащие бревна, скалы, камни.

Очень поучителен в этом смысле набросок Ф. А. Васильева «Волга. Камни на берегу. Сушка сетей у берега» (рис. 174).

Мы видим, как мастер русского пейзажа изучает буквально каждый сантиметр огромных камней, анализирует многочисленные углубления, выступы, повороты форм. Вместе с тем нисколько не теряется цельность: камни смотрятся отдельными, самостоятельными глыбами. Дальний план намечен слегка. Камни, расположенные на втором плане, прорабатываются более обобщенно, чем передние, но и в них четко выявлены индивидуальные черты — своеобразные пропорции, изгибы форм и т. п. Художник настолько метко подмечает в них характерное и настолько глубоко раскрывает суть передаваемых объектов, что изображенные карандашом камни как бы оживают, превращаясь в своего рода портрет данных камней.

Рис. 175. В.А.Серов. Деревня Мутовка

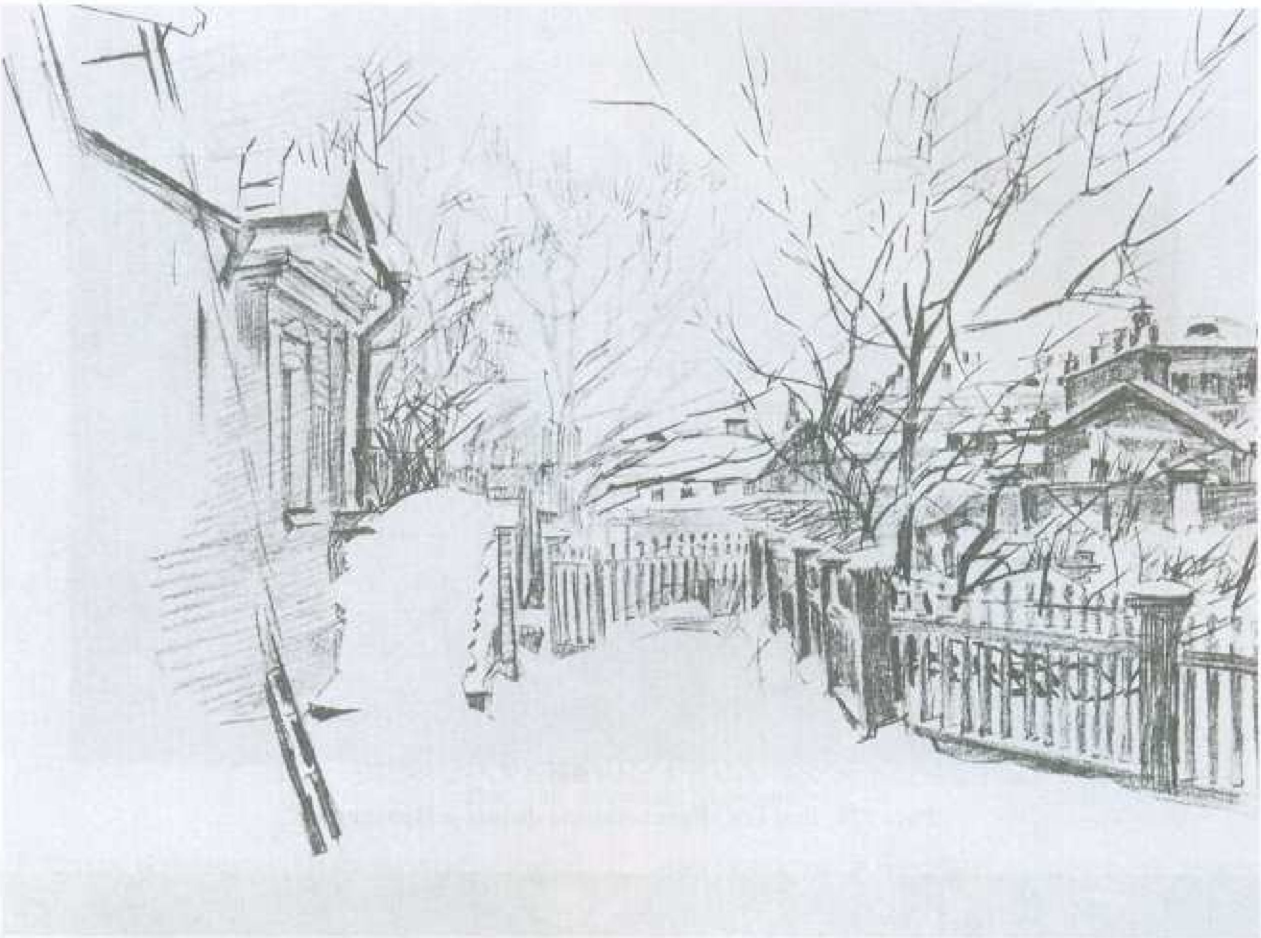


Рис. 176. М.А.Врубель. Дворик зимой

Рис. 177. А.А.Пластов. Пейзаж. Прислониха

Рис. 178. Ван Гог. Крестьянская ферма в Провансе

Рис. 179. На зарисовках. Пленер

Рис. 180. Рисунок. Пленер

И. Е. Репин вспоминал: «Васильев не ложится. Он взял альбом побольше и зарисовывает свои впечатления Царевщины. Прелестно у него выходили на этюде с натуры эти лопушки на песке в русле Воложки. Как он чувствует пластику всякого листка, стебля! Так они у него разворачиваются, поворачиваются в разные стороны и прямо ракурсом на зрителя. Какая богатейшая память у Васильева на все эти даже мельчайшие детали! И как он все это острым карандашом чеканит, чеканит, как гравер по медной доске!»[1].

Высокое мастерство Ф. А. Васильева, отточенность его штриха, использование различных приемов работы, а главное, его горячее стремление детальнейшим образом изучить действительность, передать поэзию, красоту великой русской реки Волги демонстрируют и многие другие его наброски.

Примером вдумчивого изучения самого обычного мотива родной природы, поиска в ней одухотворенности являются наброски М. А. Врубеля, В. М. Васнецова, Ф. А. Васильева, А. А. Пластова, В. А. Серова, некоторые из них представлены в этой книге (рис. 175—178). Выполненные в разной манере, рисунки объединяются одним — в них ярко выражено чувство восхищения русской природой, трепетностью и неповторимостью ее жизни.

Необходимо отметить, что многие наброски пейзажа, даже при внешне скупых изобразительных средствах и быстроте исполнения, могут передавать впечатления цельности, композиционной законченности. Таких набросков много у И. И. Левитана и Ф. А. Васильева. Как правило, они являются началом создания впоследствии больших композиционных работ.

Особенно повышается роль наброска в передаче тревожных, быстроизменяющихся состояний, стихий природы. Порыв ветра, надвигающуюся грозу, блеск молнии, радугу можно передавать, в сущности, только быстрым рисунком. И здесь он действительно незаменим. Причем в зависимости от характера изображаемого пейзажа даже один и тот же художник использует обычно различные штрихи, различный нажим карандаша и т. п.

Больше возможностей для упражнений в набросках предоставляет школьникам и студентам работа на пленере (рис. 179, 180).

НАБРОСКИ И ЗАРИСОВКИ ЖИВОТНЫХ И ПТИЦ

Изучение животного мира — важная задача для рисующего. Изображение животных и птиц представляет значительные трудности. Ведь подавляющее большинство из них очень подвижны — их нельзя заставить позировать (рис. 181—183).

Вот почему обычно до рисования живой натуры начинающему следует выполнить серию набросков и за-

[1] *Репин И. Е.* Далекое близкое. — М., 1961. — С. 252.

Рис. 181. Лесная красота. Фото

Рис. 182. В.А. Ватагин. Сердитый гну. Набросок

рисовок с чучел. Чучела изображаются в различных положениях и поворотах. В каждом случае нужно подробно анализировать строение животного, индивидуальные особенности его пропорций, форм, характер внешнего покрова.

Рисовать чучела, и особенно живых животных и птиц, помогает знание особенностей их строения, т.е. анатомии. Анатомия позволяет лучше сориентироваться в разнообразных позах животных, разобраться во взаимосвязях частей тела, нередко тщательно скрытых густой шерстью или перьями.

Конечно, для изображения конкретного животного или птицы бывает недостаточно знать только общие сведения об анатомии. Поэтому очень полезно зрительно изучить скелет какого-нибудь животного или птицы, выполнив с него ряд набросков.

Наброски с чучела начинают, как и всегда, с определения композиции. Намечают габаритные размеры чучела. Затем продольной осевой линией, проходящей по хребту и далее через голову и хвост, показывается общее направление всей объемной массы тела животного. После проведения этой линии прорисовываются в общих чертах отдельные части тела — туловище, голова, хвост. При этом ни на минуту нельзя упускать из виду общее очертание натуры, общий характер взаимосвязи всех частей тела животного в единое целое.

Предварительное изучение анатомии помогает разбираться в индивидуальных различиях лисы, кошки, собаки, волка. При анализе форм, например, собаки следует вспоминать отличительные признаки лисицы, волка, и наоборот.

При рисовании с натуры чучела лебедя рисующий должен обратить внимание на те его признаки, которые делают эту птицу красивой, изящной. Это обтекаемой формы в виде яйца туловище, длинная, тонкая, поистине изящная шея, довольно стройные и длинные ноги. Нужно считаться и с совершенно белым цветом лебедей — при изображении светотени нужно не перечернить участки форм, находящиеся в тени.

Вначале, конечно, рисующий решает, сколько следует сделать набросков на лист (на основе предварительного изучения чучела), в связи с чем и намечает композицию каждого наброска. Наброски можно начинать с прорисовки общего очертания. Для проверки построения туловища можно провести осевую линию. Далее следует уточнение очертаний птицы, нужно передать каждый изгиб формы. Заканчивают наброски детальной прорисовкой головы (клюва, глаз), ног. Завершающие линии отличаются интенсивностью, четкостью.

Подобным образом выполняют наброски и с чучел других птиц.

Рисуя птиц, очень удобно применять способ построения с элементами схемы: туловище намечается в виде вытянутого яйца, шея — в виде цилиндра, голова — шара. При уточнении этой начальной геометрической основы сравнивают пропорциональные отношения указанных частей, их пространственное положение. Далее отмечают, что форма грудной клетки плавно и по-разному у разных птиц переходит в форму туловища и хвоста. Рисующий обращает внимание на детальный анализ мест перехода одной формы в другую, после чего окончательно прорисовывает клюв, глаза, крылья, ноги. Затем желательно еще раз проверить общее очертание чучела.

Очень полезно выполнять наброски с двух или трех чучел, составляющих сюжетную постановку. Хорошим примером могут являться наброски с чучел ястреба и голубя (рис. 184).

Задача изображения в данном случае усложняется, так как требуется определить пространственное размещение сразу обоих объектов. Необходимо также точно

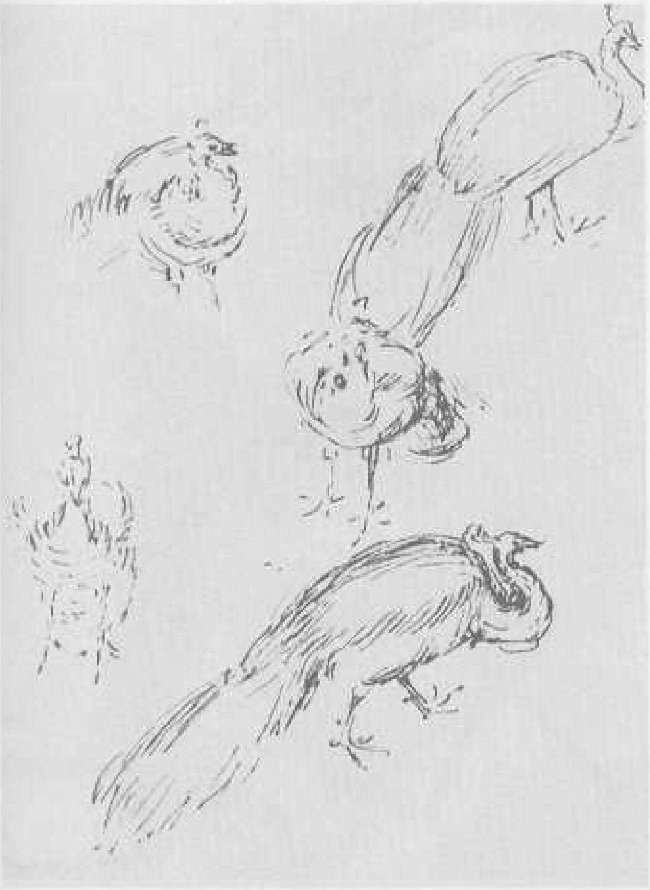


Рис. 183. Пизанелло. Павлины

Рис. 184. Наброски ястреба

Рис. 185. В.А.Ватагин. Верблюд

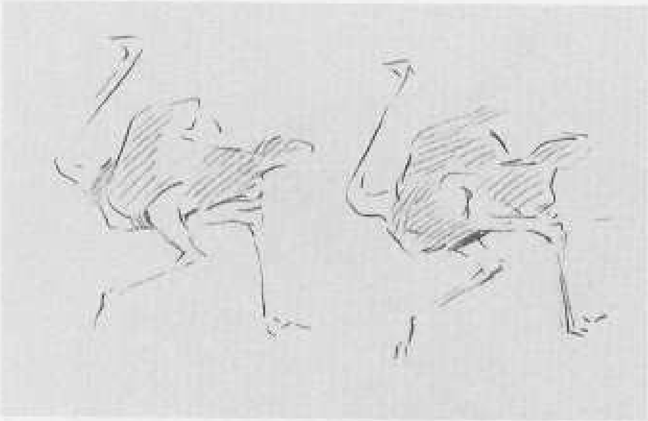


Рис. 186. В. А. Ватагин. Бегущие страусы

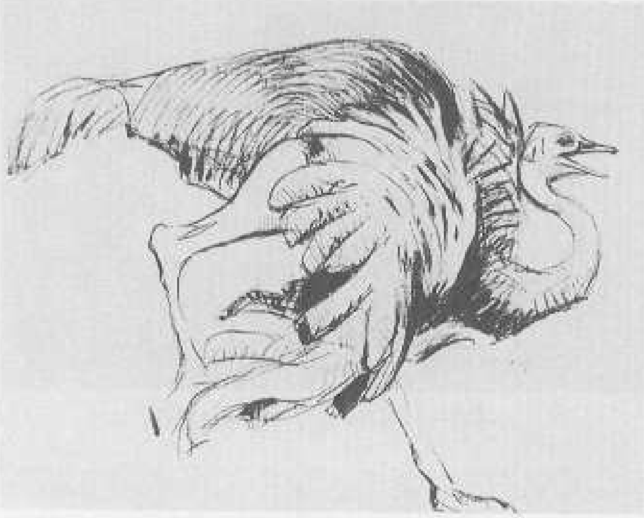


Рис. 187. В. А. Ватагин. Разъяренная страусиха

передать величину голубя по отношению к величине ястреба.

Каждый набросок начинается с легкой наметки всей постановки. Общими линиями очерчивается контур ястреба и голубя. И только затем новыми линиями намечают направление туловища, крыльев, головы, ног ястреба и голубя.

В данном случае предварительно очертить контур птиц нужно из-за широкого размаха огромных крыльев ястреба. Если бы рисующий начал сразу с осевых линий, то при данном развороте крыльев ястреба можно было бы легко запутаться в пропорциях, направлениях крыльев, туловища. Конечно, при длительном рисовании это не имеет существенного значения, но при быстром может оказаться препятствием.

Следует отметить, что при рисовании чучел животных и птиц каждая линия должна проводиться с учетом не только общей формы данной части тела. Очень важно понаблюдать особенности строения отдельных участков объемной формы. Та же самая грудная клетка, допустим, у утки имеет множество различных планов, располагающихся в различных направлениях. Характер всех этих плоскостей, планов каждой формы зависит как от анатомического строения, так и от внешнего покрова тела. И только учитывая пространственное положение этих планов в соответствии с закономерностями построения общей формы, при хорошем знании их, можно провести гибкую выразительную линию.

Рис. 188. В. А. Ватагин. На этюдах. Фото

После упражнений в набросках с чучел животных и птиц переходят к зарисовкам живой натуры. Здесь на первое место выступают задачи изучения разнообразных движений животного и его отдельных членов. Это не значит, конечно, что в погоне за передачей движения можно допускать ошибки в конструктивном и перспективном построении. Каждое движение какой-либо части тела — это изменение ее пространственного положения по отношению к другим частям тела или по отношению к рисующему (рис. 182—210).

Вначале лучше выполнять наброски со спокойных животных или с животных, находящихся в сравнительно спокойных позах.

Старейший художник-анималист В. А. Ватагин (рис. 188) дает такой совет: «Вы рисуете, например, сидящего зайца. Он меняет позу — вы не успели его зарисовать. Оставляйте рисунок незаконченным и начинайте рядом зарисовывать ту позу, которую заяц принял, потом третью и т. д. У вас получается целая группа рисунков одного и того же животного в различных позах и разной степени законченности (в смысле схваченной позы). Животное в условиях зоопарка имеет ограниченные движения и часто повторяет одни и

Рис. 189. В.Н.Яковлев. Альбомный рисунок

Рис. 190. Г.К.Савицкий. Наброски

Рис. 191. Н.Устинов. Набросок «Фазаны»

Рис. 192. Г. К. Савицкий. Беркут

Рис. 193. М. М. Кукунов. Наброски хищника

Рис. 194. Х. Р. Рембрандт. Наброски

те же позы. Рисующий имеет возможность возвращаться к незавершенным позам и доводить их до желаемой законченности»[1].

[1] *Ватагин В.А.* Изображение животного. — М., 1957. — С. 90.

Лошадь следует начинать рисовать в движениях, наиболее для нее доступных и привычных: в момент отдыха в конюшне, у коновязи, на выпасе. Если лошадь в упряжке или на выпасе (в этом случае обычно ноги ее спутаны и движения замедлены), можно успеть сделать много набросков и зарисовок.

Рис. 195. Г. К. Савицкий. Бык

Рис. 196. Х. Р. Рембрандт. Лежащий лев

Рис. 197. П. П. Рубенс. Женщина, доящая корову

При изображении лошади надо помнить, что основное и самое интересное ее положение — в профиль. Но, внимательно изучая лошадь в профиль, необходимо делать с нее наброски и в анфас, и сзади. Интересны наброски и с лежащей лошади.

Как отмечалось выше, существенную помощь в построении объекта оказывает срединная линия (или осевая). Так как тело лошади расположено горизонтально, то эта линия видна лишь спереди и сзади или при определенном повороте. При наблюдении лошади строго в анфас срединная линия будет особенно ярко видна как центральная линия симметрии. Она как бы делит лошадь на две равные части. С этой точки зрения срединная линия видна как осевая, проходящая от затылка до конца носа, затем она пересекает губы, идет по подбородку и далее опускается на грудь. Пройдя выпуклости грудных мышц, она идет между передними ногами по животу и оканчивается мошонкой. От затылка срединная линия идет между ушей, затем по центру гребня шеи, по холке, по спине, крупу и кончается в репице хвоста.

Хорошим примером анализа формы лошади являются упоминавшиеся нами в главе 1 наброски Леонардо да Винчи.

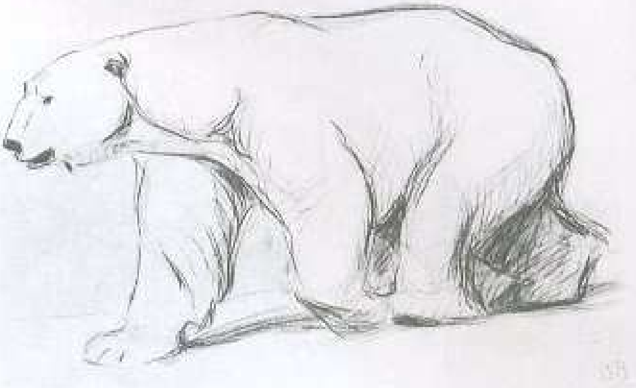
Если лошадь идет рысью, то рисовать ее можно более схематично. Иногда даже можно просто указать прямыми линиями направление туловища, шеи, головы, ног в определенный момент бега. Задача значительно усложняется, если необходимо изобразить группу лошадей.

Рисуя корову, следует обязательно обратить внимание на своеобразную посадку туловища с четко высту-

Рис. 198. В. А. Серов. Лев

Рис. 199. К. Тройон. Отправление на рынок

Рис. 200. В. А. Ватагин. Белый медведь



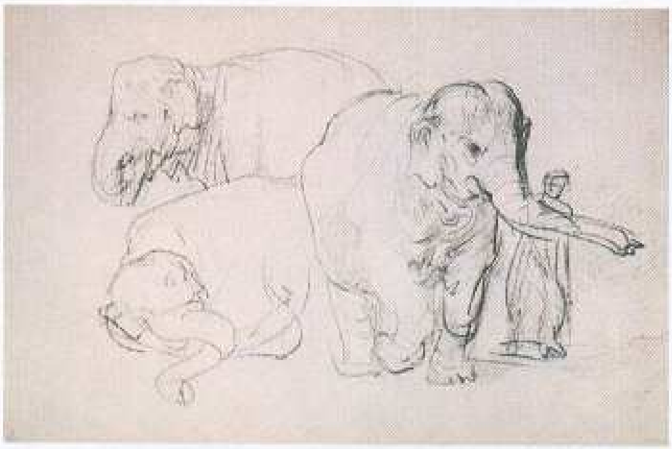


Рис. 201. Х. Р. Рембрандт. Слоны

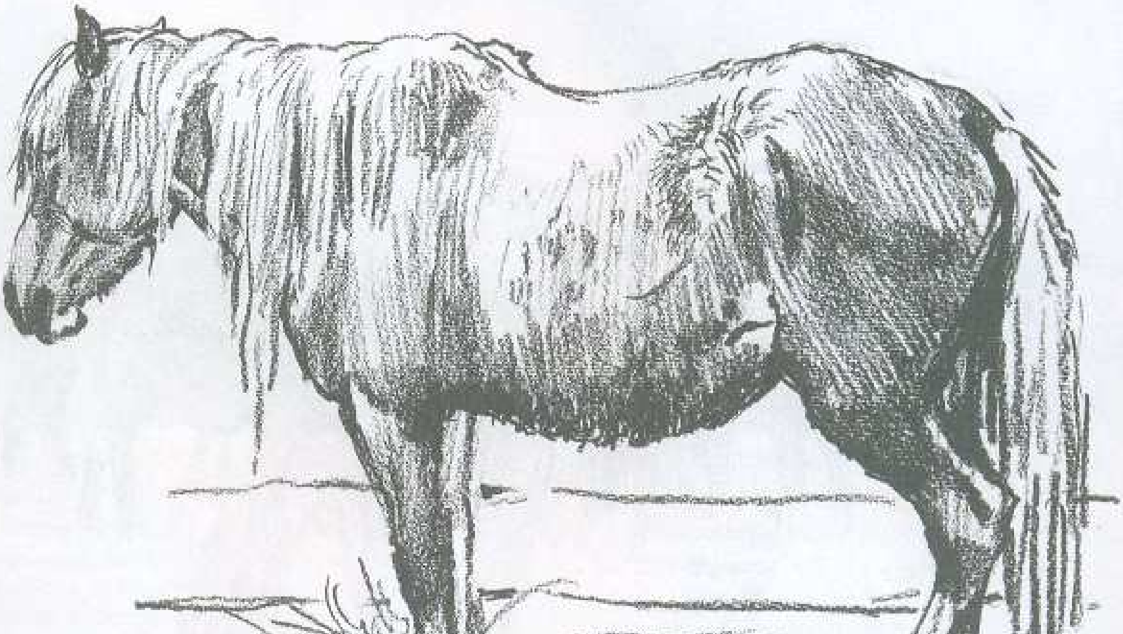


Рис. 202. А. А. Лаптев. Лошадь

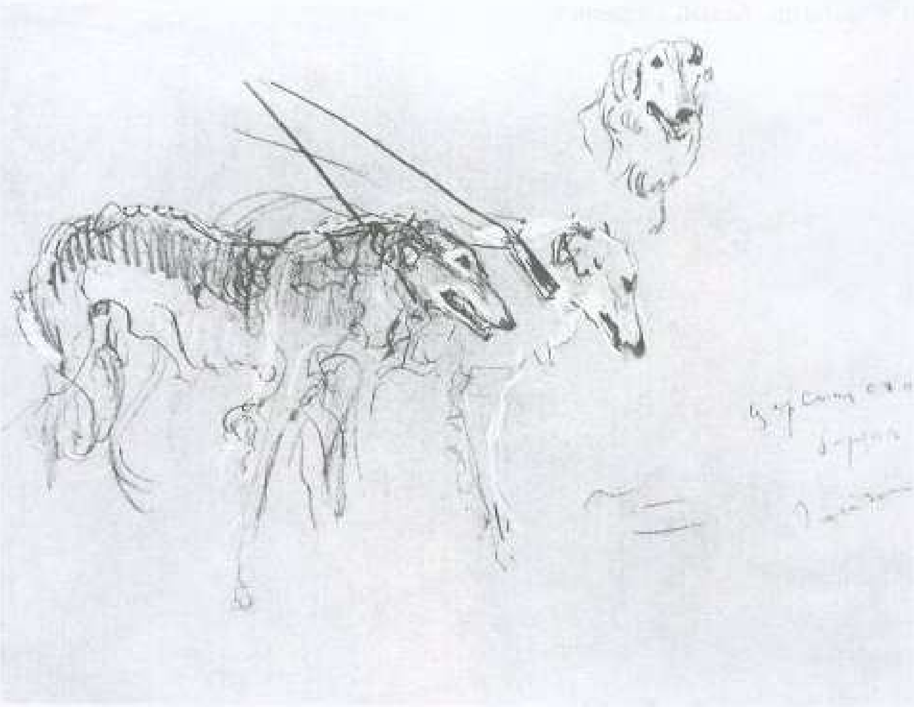


Рис. 203. В. А. Серов. Борзые царской охоты

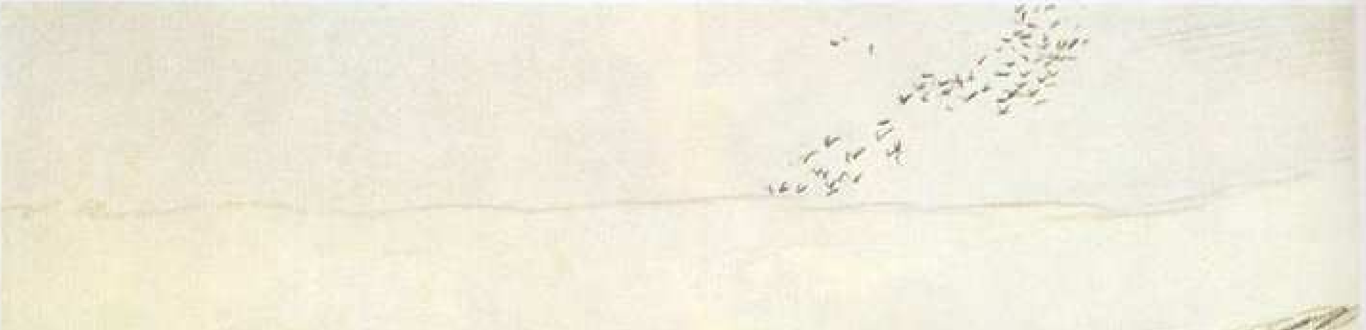


Рис. 204. А. А. Пластов. Колхозный двор

Рис. 205. В.А. Серов. Выезд императора Петра II и цесаревны Елизаветы Петровны на охоту

пающими костями таза, на характерные пропорции головы. У коровы пропорции иные, чем у лошади, так как ноги и шея у нее короче. Если у лошади туловище отличается стройностью и гибкостью, то у коровы оно по своим пропорциям приближается к квадрату (рис. 199, 202, 204, 205).

Выразителен набросок быка, выполненный Г.К. Савицким. Художник умело использует сочетание резких и мягких, «бархатистых», штрихов и линий, контраст света и тени (рис. 195).

В замечательном наброске льва Рембрандт живо воссоздает облик этого грозного животного (рис. 196). Очень верно выражено в рисунке характерное положение головы льва, лежащей на передних лапах.

При всей непринужденности рисунка набросок с огромной точностью передает пропорции, анатомическое строение льва. Технические средства (перо, кисть, тушь) хорошо помогают решению поставленной задачи, способствуют переда-

Рис. 206. Э. Делакруа. Львы

Рис. 207. Э. Делакруа. Львиная охота в Марокко

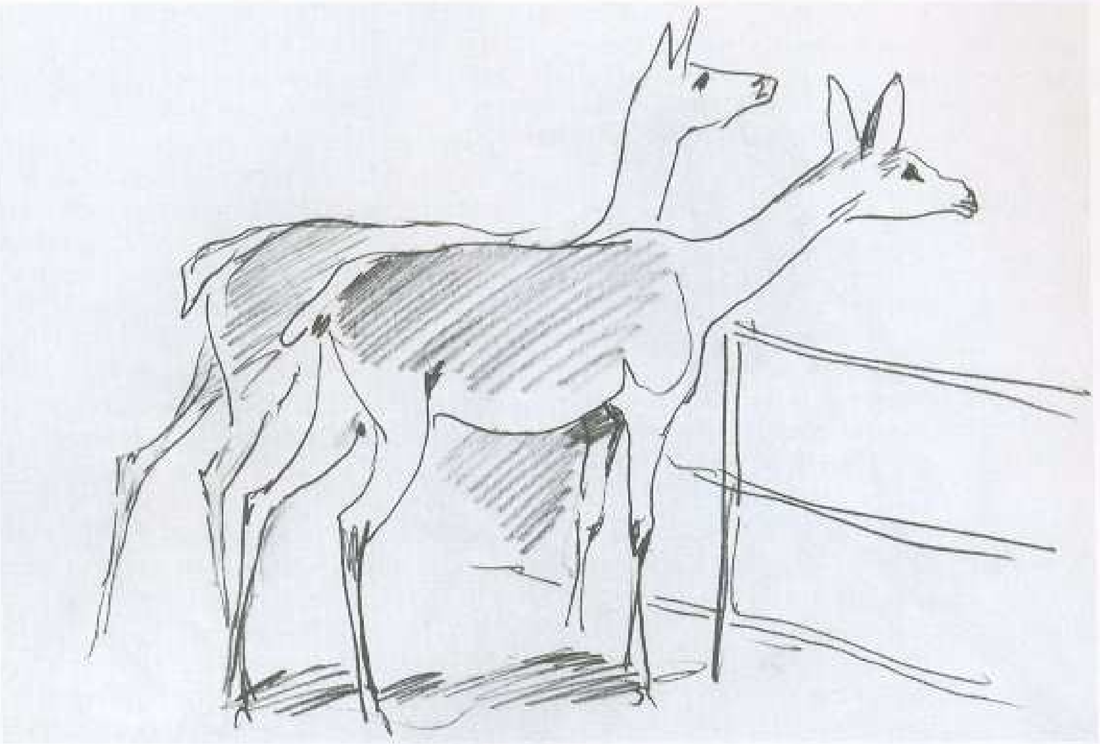


Рис. 208. М. М. Кукунов. Быстрые наброски

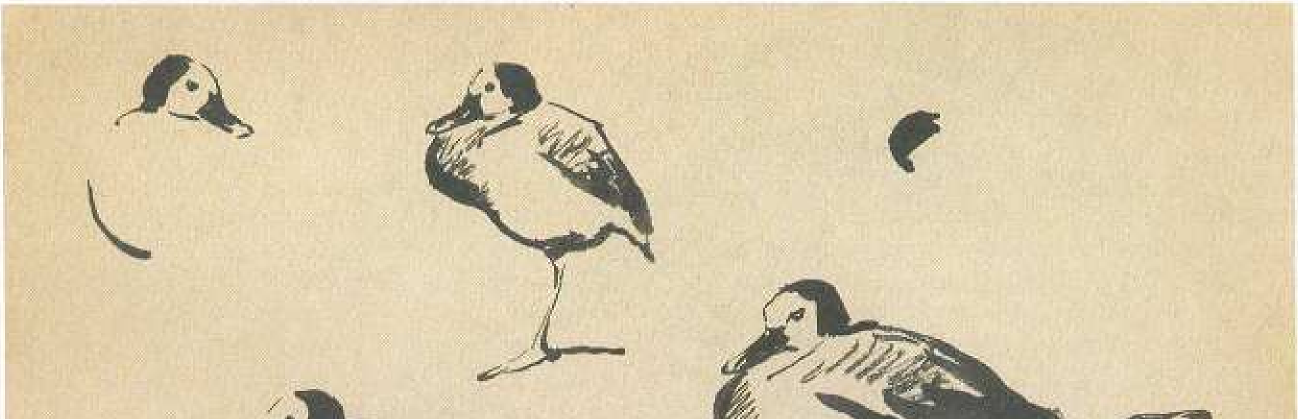


Рис. 209. М. М. Кукунов. Наброски

Рис. 210. М. М. Кукунов. Наброски

че фактуры шерсти, переходящей на шее в густую гриву.

Чрезвычайно интересен и мгновенный набросок льва, выполненный В. А. Серовым (рис. 198).

Удивительным по красоте изображения является набросок В. А. Серова борзой. Чувствуется, что художник моментально ловит движение только что бежавшей собаки.

Для выразительности в наброске используется цветная тонированная бумага, высветленные резинкой участки. В итоге — неповторимый образ гончей собаки (рис. 203).

Любимый объект изображения многих художников — слон. Классическим образцом набросков со слона можно считать набросок Рембрандта.

В наброске с помощью карандашных линий по общему очертанию всей массы слона, его частей и штрихов, подчеркивающих направление формы, убедительно передаются характерные очертания этого экзотического животного, его движения (рис. 201).

Моментальное изображение животных, начало работы над набросками с них можно увидеть на рисунках В. А. Серова, В. Н. Яковлева, Т. К. Савицкого, Э. Делакруа, Леонардо да Винчи.

Как уже отмечалось, наброски могут быть средством изучения движений животных.

В этих набросках особенно важно пространственное расположение частей тела в конкретные моменты ходьбы, бега, прыжка, хватания пищи и т. п.

Хорошим примером изучения движения животных служат наброски страусов В. А. Ватагина. Наброски выполнены карандашом в очень короткий срок. Об этом свидетельствует схематичность изображения, характер штрихов. Кратковременность «позирования» птиц вынуждает художника изображать только главное, наиболее типичное: направление вытянутой длинной шеи, длинных, мощных ног, контур туловища птицы. Первоначальные линии В. А. Ватагин проводит свободно, легко, их почти не видно. И сразу же за первыми, еле заметными линиями проводятся линии более уверенные, подчеркивающие направление шеи, ног, туловища (рис. 186).

Известны целые коллекции набросков животных В. А. Ватагина. Постоянные упражнения в набросках во многом обеспечивали успех в деятельности Ватагина как скульптора.

Необходимо все время помнить, что частые упражнения в набросках животных дают возможность создавать сложные, подчас динамичные композиции, отличающиеся художественной выразительностью и предельной жизненностью.

О возможностях быстрого рисунка в изучении животных, их повадок, передаче их «психологии», разнообразии приемов в выполнении набросков ярко свидетельствуют многочисленные наброски замечательного рисовальщика животных М. М. Кукунова (рис. 208—210).

НАБРОСКИ И ЗАРИСОВКИ ЧЕЛОВЕКА

Человек — самый сложный объект для рисования. Формы тела человека представляют собой наиболее сложное и многообразное сочетание различных индивидуальных особенностей, не говоря уже о внутреннем, психологическом состоянии. Передавать их — первостепенная задача, стоящая перед рисующим человека с натуры.

Важное место занимает рисование человека в художественных учебных заведениях и на уроках изобразительного искусства в общеобразовательной школе. Причем в школе рисуют его преимущественно в виде набросков. Грамотно выполнить наброски с человека (даже самые быстрые) невозможно без знания основ анатомического строения, без знания самых общих положений анатомии. Учитель изобразительного искусства должен не только сам хорошо знать особенности анатомического строения человека (что совершенно необходимо для успеха педагогического рисунка учителя при рисовании человека), но и дать школьникам на уроках при изображении человека основные, элементарные сведения о строении и механике движений человеческого тела. Во время же занятий в кружках и на факультативных занятиях по изобразительному искусству учащиеся могут получать более полные сведения об анатомическом строении человека. Усвоение основных знаний об анатомии человека идет параллельно с выполнением набросков и зарисовок всей фигуры человека или ее отдельных частей, параллельно с рисованием человека по памяти и по наблюдению в заданиях по композиции, в пейзаже и т. п.

Основой тела человека служит ***костный скелет***, состоящий из костей разнообразных форм и размеров. Особенности формы костей обусловлены их функцией, характером строения окружающих кости мышц, закономерностями соединения костей с мышцами и связками. В некоторых местах кости близко подходят к поверхности тела, что обычно учитывается в целях ориентировки при рисовании.

Скелетом головы является *череп*. Различают мозговой череп — верхнезадняя часть, в которой располагается головной мозг, и лицевой череп — передненижняя часть, в которую входят нос, глаза, рот. Череп состоит из костей, неподвижно соединенных друг с другом, и ниж-

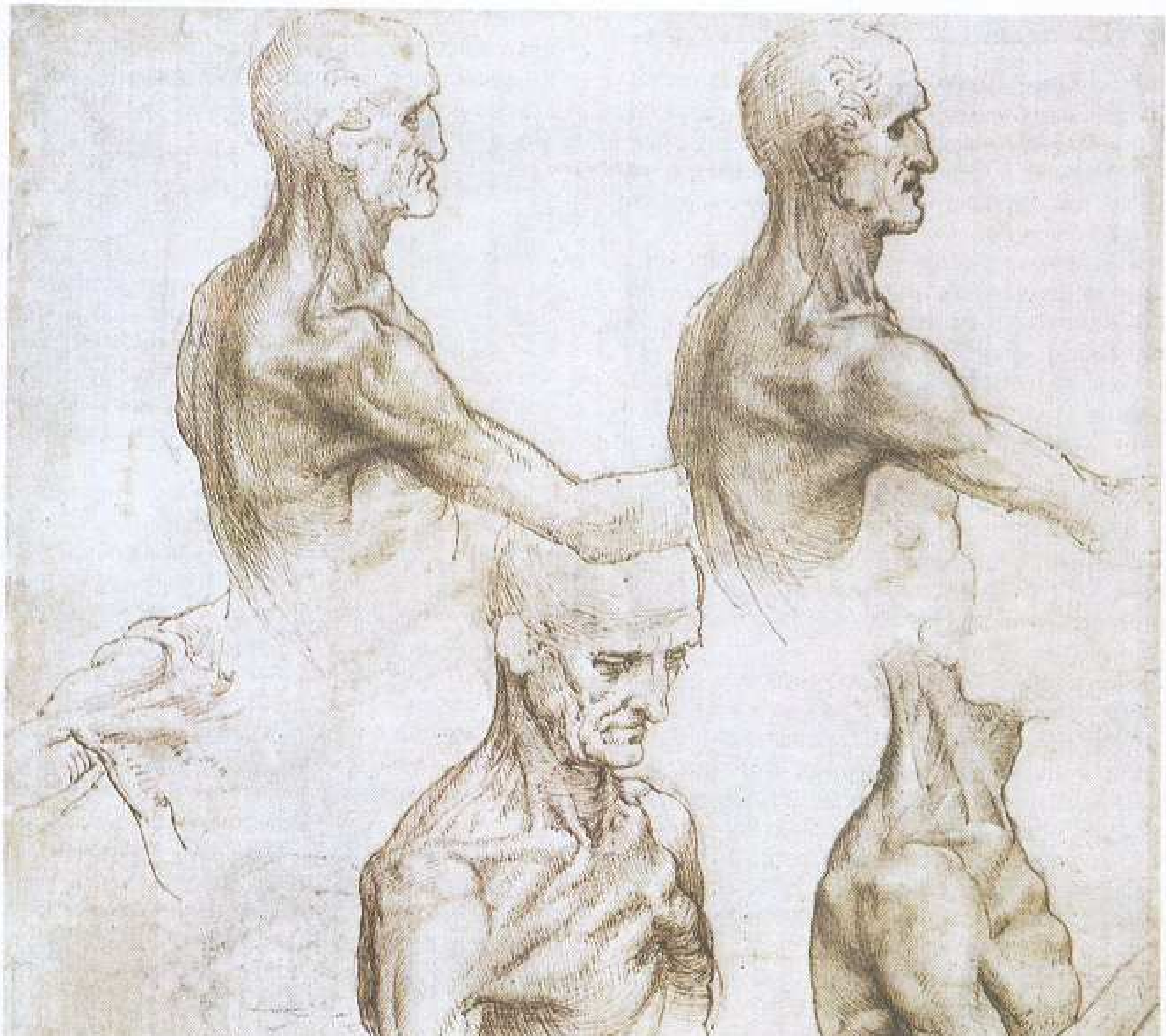


Рис. 211. Леонардо да Винчи. Плечевой пояс мужчины

ней челюсти, которая соединяется с черепом двумя суставами.

В мозговой череп входят следующие кости: затылочная, лобная, теменные, височная и клиновидная. Затылочная кость служит основанием черепа, соединяющим череп с позвоночником. Затылочная кость заканчивается внизу двумя затылочными мыщелками, образующими с первым позвонком позвоночного столба два двухосных сустава.

Затылочная кость граничит с двумя теменными костями.

Теменные кости имеют четко выраженные выпуклости — так называемые теменные бугры. С затылочной и теменной костью с обеих сторон соединяются височные кости. Существует много пособий по пластической анатомии — книг, таблиц, атласов. К ним мы и отсылаем читателя. Перечислим лишь те сведения, которые считаем важнейшими для рисования.

Лобная кость ограничивает мозговую коробку спереди, определяя собой лобную поверхность. Сзади лобная кость граничит (прочно соединяется швом) с теменными костями. Лобная кость характеризуется двумя расположенными вверху лобными буграми и двумя надбровными дугами, расположенными ниже. Площадка, находящаяся между дугами обычно в виде углубления, называется надпереносьем. Передняя поверхность лобной кости заворачивает назад, где находятся выпуклые височные линии, которые направляются к затылку, переходя на поверхность теменной кости и замыкая сверху височную впадину. Височная впадина представляет собой плоское углубление, которое заполняется височной мышцей и ограничивается снизу скуловой дугой. Плоскости лобной кости, выступая вперед на надбровных дугах, далее резко направляются в глубь черепа и образуют верхние стенки глазных впадин.

Границы лицевого черепа начинаются от нижнего края лобной кости, которая образует верхние края глазных впадин. Бока составляют парные скуловые кости, плоскости которых образуют наружные стенки глазниц. Вверху скуловые кости переходят в лобную кость, а внутри соединяются с верхними челюстями. В сторону затылка направляются отростки, при соединении которых с отростками височных костей получаются скуловые дуги.

Основой форм лица, лежащих между глазами и ртом, служат верхнечелюстные кости. Они образуют нижние стенки глазниц. Изнутри глазниц лобные отростки направляются вверх и, соприкасаясь с лобной костью, образуют боковые костные стенки носа и определяют собой границы носового (грушевидного) отверстия. Соединяясь между собой, верхнечелюстные кости образуют нижнюю границу носового отверстия и переднюю носовую кость, которая является местом крепления хряща носовой перегородки. Глазницы расположены по обе стороны носа. В них размещаются глаза.

Заканчивается лицо нижней челюстью, которая состоит из подковообразной части (тела нижней челюсти) и двух уходящих кверху отростков (ветвей нижней челюсти). Участки перегибов называют углами нижней челюсти. Посередине нижней челюсти находится подбородочное возвышение (подбородок). Обе ветви нижней челюсти составляют два отростка — один суставной отросток, входящий в нижнечелюстную ямку височной кости и соприкасающийся с ней, другой веночный. Челюстные суставы очень подвижны. В некоторых случаях суставные отростки способны выдвигаться из нижнечелюстных ямок. В этом случае нижняя челюсть направляется вперед или в сторону, что соответственно удлиняет или перекашивает лицо.

Череп ребенка меньше черепа взрослого. В детском черепе высота лицевой части меньше высоты мозговой. Причина этого — очень малая нижняя челюсть. Отличительным признаком детского черепа является и то, что лобные бугры сильно развиты и четко выступают, а надбровные дуги почти незаметны.

Что касается различий между женским черепом и мужским, то они следующие: женский череп обычно меньше мужского; высота лицевой части в отношении мозговой меньше, чем в мужском черепе; лобные бугры в женском черепе более ярко выражены; надбровные дуги меньше мужских.

Основным стержнем всего скелета человека служит *позвоночный столб*. Он проходит по срединной линии.

На всем своем протяжении позвоночный столб образует изгибы. Верхняя часть изгибается вперед (шейный изгиб), затем изгиб назад (грудной или спинной изгиб), снова вперед (поясничный изгиб) и, наконец, назад (крестцовый изгиб).

Позвоночный столб довольно подвижен. Так, он может делать движения сгибания и разгибания, наклоны влево и вправо, круговое движение, — при этом голова описывает круг. Наиболее подвижен позвоночный столб в шейном и поясничном отделах.

При дыхании *грудная клетка* приводится в движение мышцами и может то расширяться, то сужаться. При вдохе (расширении) грудная клетка подымается, в этот момент четко выделяются ее нижние края и надчревный угол, а при выдохе (сужении) грудная клетка опускается, края сглаживаются, становятся незаметными.

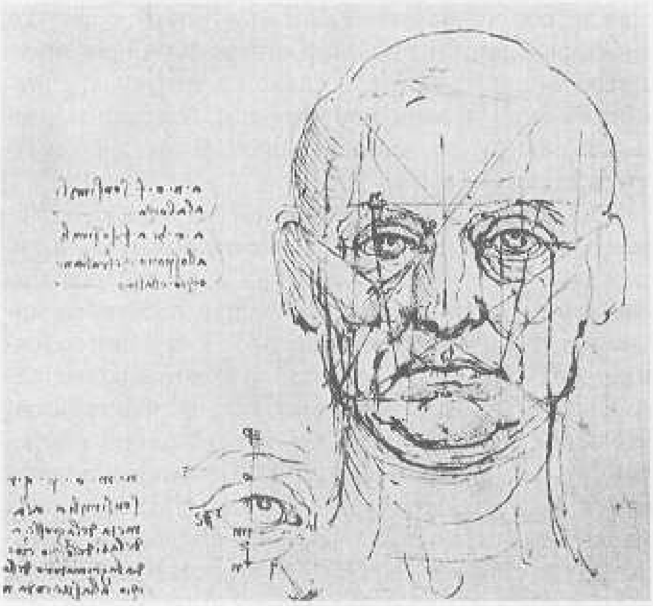


Рис. 212. Леонардо да Винчи. Изучение пропорций лица

Таз образуется двумя парными безымянными костями, кольцеобразно прикрепленными друг к другу, а также крестцом с копчиком.

Положение таза приобретает большое значение при изображении фигуры человека в любом движении.

Скелетом плечевого пояса считаются лопатки и ключицы. Кости плечевого пояса очень подвижны и связывают туловище и руки. К *костям рук* относятся плечевые кости, кости предплечья (лучевая и локтевая) и кости кистей (рис. 211).

Кисть руки разделяется на три части — запястье, пястье и фаланги пальцев.

Рассмотрение *костей ног* можно начать с бедренной кости, расположенной внутри бедра и имеющей наклон сверху вниз. Нижний конец бедренной кости расширяется, разделяясь на два мыщелка — наружный и внутренний. При сгибании колена мыщелки четко проступают. Соединение голени с бедром осуществляется посредством коленного сустава. Скелетом стопы служат предплюсна, плюсна и фаланги пальцев.

Скелет дает рисующему важные ориентировочные пункты, на основе которых строится и длительный и быстрый рисунок человека.

Наряду с костями скелета рельеф форм человека образуют ***мышцы*** (мускулы), являющиеся основными органами движения. В зависимости от движения мускулов изменяется и рельеф форм человеческого тела.

При изучении мускулатуры необходимо усвоить направление каждой мышцы: где она начинается, из-под каких мышц выходит, как уходит в глубину следующих мышц, как взаимосвязаны отдельные мускулы и т.д.

Начнем рисование человека с изображения головы (рис. 212). Но предварительно рассмотрим изображение экорше, гипсовых слепков частей лица, гипсовых голов (рис. 213, 214).

Аналогичные задачи ставятся и при выполнении набросков ***носа***. Наблюдая строение лиц людей, легко заметить, что носы бывают длинные и короткие, курносые, прямые, с горбинкой, широкие, узкие и т.д. Но всегда основой их формы является призма с хорошо видимыми четырьмя площадками (передняя, расположенная между кончиком носа и переносьем, две боковые и нижняя, в которой размещаются отверстия ноздрей). Сказанное надо учитывать и при быстром рисовании гипсового слепка носа.

В сущности, все наброски носа и начинают с определения пропорций и пространственного расположения этих четырех плоскостей после предварительного композиционного размещения слепка на листе бумаги. При этом надо хорошо усвоить, что если нос изображается сбоку, то соответствующая боковая площадка носа будет развернута полностью и хорошо видна, а остальные площадки будут видны в перспективном сокращении. Если же нос изображается фронтально, то развернута будет передняя площадка, остальные будут в сокращении, а при рисовании носа снизу разворачивается нижняя площадка носа с сокращением передней и боковых.

При построении наброска носа большую помощь оказывает срединная лицевая линия. От нее откладывается ширина и длина носа, расстояние между глазами.

Делая набросок носа в профиль, необходимо прежде всего наметить наклон передней площадки, направление нижней площадки, определить пропорциональные отношения длины носа, ширины его боковой части в основании и у переносья.

Глаз человека характеризуется шарообразной формой и расположен в глазничной впадине, откуда он выступает в виде полушария. В центре полушария находится выпуклость, в которой имеется зрачок с окружающей его радужной оболочкой. Снаружи выступающее полушарие прикрывается верхним и нижним веками. У верхнего века имеется ресничная линия с изломом над зрачком. Если взор направляется в какую-нибудь сторону, излом век обязательно следует за зрачком.

Изображая глаза, следует все время помнить, что у каждого человека они имеют свой индивидуальный характер. Это зависит прежде всего от величины глазных полушарий, которые бывают различными, а также от того, как они расположены в глазничных впадинах. У одних людей глазные полушария сильно выступают наружу, у других — они глубоко сидят, и веки плотным слоем выдвигаются вперед. Различны могут быть по размерам и очертаниям у разных людей разрезы глаз (щель) и т.п.

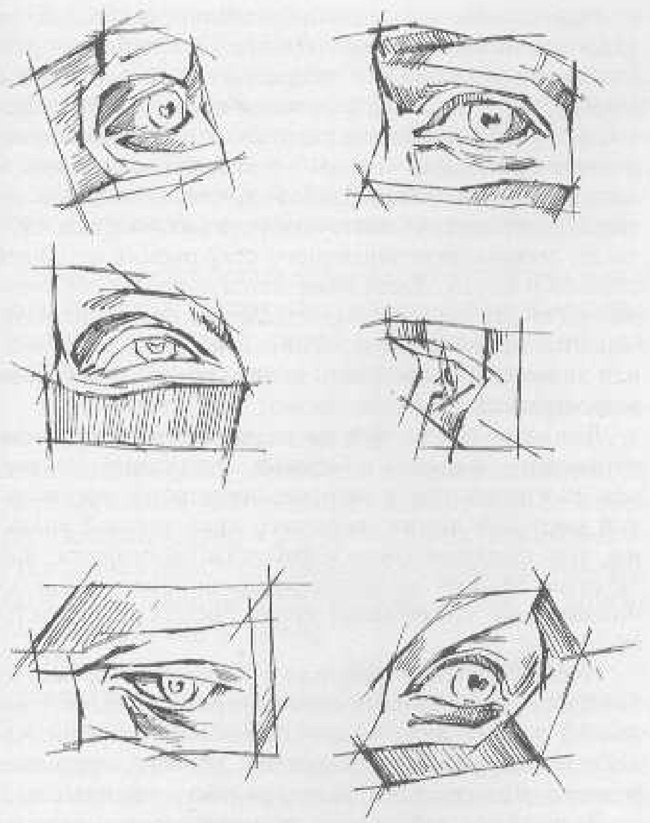


Рис. 213. Наброски гипсового слепка глаза

Наброски начинают с установления композиции. Затем строится глазничная впадина, которая находится между костями носа, скул, лба. Отмечаются размеры полушария глаза, что облегчается проведением оси разреза глаза. Ось проводится от внутреннего угла глаза к внешнему. Перпендикулярно к оси проводится отрезок линии, показывающий положение верхнего и нижнего века, что определяет собой величину открытой части глаза. Затем более детально намечается толщина век (их боковые, передние поверхности), направление ресниц в области слезника, направление выпуклой ветви круговой мышцы брови.

Если глаз повернут в три четверти, то пропорции резко меняются. Глазная щель в общих очертаниях начинает напоминать квадрат, так как значительно уменьшается расстояние между углами глаза. Зрачок и круг радужной оболочки в перспективе видны как эллипсы.

Рисуя профильное положение глаза (или почти профильное), надо иметь в виду, что в этом положении верхнее веко резко выдвигается вперед. Общее положение глазного яблока наклонное и имеет направление от верхнего века вниз и внутрь. Особенно необходимо правильно отметить, насколько выдается вперед бровь, определить пропорции высоты и длины глазной щели (рис. 213).

На одном из набросков показывается глаз, расположенный выше плоскости уровня горизонта. В этом положении верхнее и нижнее веки делают крутые изгибы, т. е. хорошо видна шарообразная форма глазного яблока. Радужная оболочка и зрачок смотрятся овалами. Толщина верхнего века раскрывается целиком, толщины нижнего совсем не видно. Четко просматривается направление круговой мышцы над глазом.

Губы также отличаются большим разнообразием индивидуальных форм и очертаний. Можно видеть губы длинные, короткие, тонкие, толстые, иногда губы бывают с выдвинутой вперед верхней или нижней губой и т. п. По-разному могут быть опущены углы разреза рта по отношению к его середине. Но всегда ширина рта больше ширины основания носа.

Начиная наброски со слепка губ, надо определить композицию каждого наброска. При выполнении наброска губ в фасовом положении после определения пропорций и пространственного расположения всего слепка проводят срединную линию. От срединной линии и ведется дальнейшее построение — выясняют местоположение и длину дуги разреза рта, определяют угол возвышения середины верхней и нижней губ над углублением рта и над его углами. Намечают толщину губ, и все это сравнивают с шириной и высотой всего куска гипса.

Рисуя губы с разворотом в три четверти и ниже уровня горизонта, обращают особое внимание на перспективное построение, особенно на очертание срединной линии. От срединной линии откладывают все основные размеры — длину ближайшей половины губ и длину другой половины, толщину губ и т. д.

При профильном положении губ важно правильно наметить величину линии разреза рта, угол ее наклона, расположение возвышения верхней губы по отношению к возвышению нижней губы и т. д.

Выполняя наброски со слепка ***уха***, следует помнить, что у любого уха основными частями, определяющими внешний рельеф, являются полость ушной раковины в центре уха, противозавиток, расположенный сверху и сзади полости, завиток в форме продолговатого выступа, мягкая часть (мочка).

Строя ухо, нужно наметить с самого начала направление оси овала уха, после чего приступить к определению пропорций, направлений отдельных частей. Строго учитываются при этом перспективные сокращения форм, определяющие размеры видимой формы, уходящей под наклон от рисующего.

В выполнении набросков с гипсовых голов, как и всегда, играет важнейшую роль *конструктивный анализ формы*, основанный на понимании пластической анатомии и законов перспективного изображения объема на плоскости.

Конструктивный анализ объемной формы производится на всех этапах построения набросков. При любом способе выполнения наброска головы конструктивный анализ формы сопутствует следующему порядку изображения.

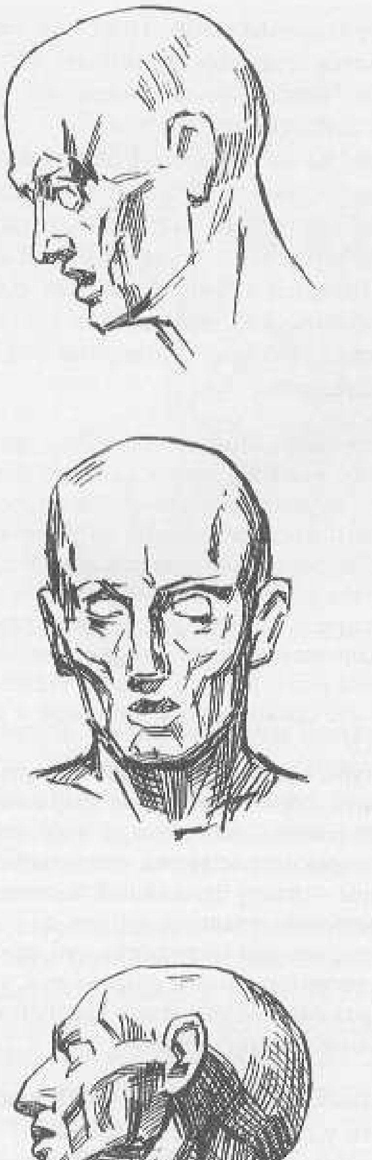


Рис. 214. Наброски экорше

Вначале намечается композиционное расположение наброска головы на листе бумаги. Эта наметка предполагает и определение габаритных размеров головы. Определяется характер очертания общей формы головы, ее пространственное положение. Уточняются основные пропорции головы — отношение ширины к высоте. Проводится срединная линия, положение которой определяет степень поворота наклона головы, а также степень перспективного сокращения ее общей объемной массы. Далее намечается направление поперечной линии глаз, которая определяет пропорциональные отношения верхней мозговой части черепа и нижней лицевой в каждом конкретном положении головы в пространстве.

Линиями общая форма разделяется на большие плоскости — лицевую и боковые. Это разделение, точнее, разграничение в рисунке достигается прорисовкой височной линии, внешнего края глазной впадины, угла скуловой кости и угла нижней челюсти. Желательно общими тоновыми пятнами проложить и основные тени, что поможет лучше увидеть объем, рельеф головы.

После сравнения наброска с натурой по-прежнему безнажимными линиями отмечают расположение и величину деталей лица — носа, глазничных впадин, челюстей, лба, разреза рта, ушей и прочего, сравнивая размеры этих деталей с размерами всей головы.

Дальнейшая работа идет по пути построения конструкции деталей. Форма лба делится на несколько образующих его плоскостей: переднюю, боковые, верхние, — ориентиром при этом служат лобные бугры. Для большей конкретизации формы можно уточнить границы тоновых пятен.

Заканчивается набросок более точной проработкой отдельных частей. Если в процессе построения наброска все линии проводились со слабым нажимом на карандаш, то по мере уточнения рисунка нажим на карандаш все усиливается, и последние линии проводятся четко, контрастно.

Как пример, можно рассмотреть учебные наброски с гипсовой головы Давида Микеланджело. Каждый рисунок начинается с определения композиции и общей величины наброска на листе бумаги. Тонкими линиями показывается очертание головы, шеи. Затем уточняются овал лица, расположение срединной линии, пропорциональные отношения мозговой части к лицевой и боковой сторонам. Особенно важно при этом правильно найти поворот головы по отношению к шее в каждом изображаемом положении, а также выразить то чувство, которым великий художник одухотворил свое произведение.

Приступая к прорисовке деталей лба, носа, челюстей, полушарий глаз, губ и т. п., рисующий в качестве ориентира использует переносицу, по которой и проверяет пространственное положение каждой детали головы. В конце еще раз каждая изображаемая деталь и часть головы сравниваются с пропорциями и очертанием всей формы головы.

Выполнение набросков головы с разных точек зрения (в фас, в профиль, в ракурс) помогает более полно и глубоко изучить форму, конструкцию как всей головы, так и отдельных ее деталей.

В результате значительного сокращения лицевой части все поверхности, обыкновенно сокращенные в перспективе, видны полностью: нижние поверхности губ, глазных впадин, носа, подбородка, шеи. Рисуя такое положение головы, надо все время следить за расстояниями от подбородка до рта, от рта до основания носа, за длиной носа, высотой лба, которые по причине сильного ракурсного сокращения намного уменьшились.

После выполнения набросков с гипсовых голов приступают к рисованию головы с живой натуры. Быстрые рисунки с живой модели выполняются в основном так же, как и с гипсовой головы.

Но изображение головы живого человека сложнее. Живой человек, как бы он ни старался сидеть неподвижно, находится все же в движении: у него меняется или наклон головы, или ее поворот, взгляд, мимика и т.д. Соответственно меняется общее пространственное положение головы, шеи, направление срединной линии и других опорных линий и точек.

Но самое главное — гипсовые головы представляют собой слепки со скульптур художников, которые уже выполнили работу по отбору наиболее характерного, по обобщению формы и отбрасыванию второстепенных, мешающих цельности восприятия той или иной головы деталей. Рисуя же живого человека, каждый сам должен проделать эту работу, отобрать в натуре главное, опустить незначительные детали и т.п.

Как мы уже убедились, большое значение для конструктивного построения головы имеет срединная линия. Рассмотрим подробнее значение этой линии и других опорных линий.

Срединная линия проводится от затылочного бугра вверх по шву между теменными костями, затем по середине лобной кости между лобными буграми и надбровными дугами к основанию носа и по середине верхней и нижней челюстей. Посредством других вспомогательных линий (*поперечных*), расположенных перпендикулярно срединной линии, отмечается вправо и влево от нее местоположение симметричных парных деталей: глаз, бровей, лобных бугров, крыльев носа, углов рта, ушей и т.д.

Основной из поперечных линий является та, которая пересекает срединную линию на уровне корня носа или места внутреннего прикрепления глаз — слезницы. Эта линия разделяет голову на две обычно равные по высоте части. Вместе со срединной линией поперечная составляет так называемую крестовину. С помощью крестовины уясняются пропорциональные отношения ширины головы к высоте, лицевой части к мозговой, степень наклона или поворота головы в том или ином положении. Пересекаясь на переносице, срединная линия и поперечная обусловливают значение переносицы как контрольного, начального пункта, от которого продолжается и по которому проверяется конструктивное строение остальных элементов головы.

Другие вспомогательные линии обычно проводятся на уровне лобных бугров, бровей, оснований носа, разреза рта. Если голова расположена строго в фас, срединная линия и поперечные вспомогательные будут видны как прямые. Голова в фасовом положении, но запрокинутая назад будет иметь срединную линию в виде прямой, а поперечные — в виде изогнутых дуг с выпуклостью вверх. Голова же, опущенная вниз, имеет поперечные линии в виде дуг, изогнутых выпуклостью вниз, а срединная линия по-прежнему остается прямой. При повороте головы (без наклона вниз или вверх) срединная линия становится дугой, поперечные линии — прямыми. При большем повороте головы больше изгибается, разворачивается дуга срединной линии. В таком положении головы симметричные детали отмечаются на поперечных линиях, но на разных расстояниях от срединной линии. Как все параллельные линии, поперечные имеют общую точку схода на линии горизонта. Если голова повернута в профиль, срединная линия занимает крайнее положение и развернута полностью. При повороте головы в сторону и одновременном наклоне ее вверх или вниз срединная и поперечные линии будут выглядеть дугами. Срединная линия в области лица становится невидимой, если голова повернута больше чем в профиль и хорошо виден один затылок, а из частей лица лишь нос.

В зависимости от различного положения головы в пространстве, ее поворота, наклона меняются и пропорции, взаимное расположение частей лица — лба, носа, скул, подбородка и пр. В одном случае общая форма головы удлиняется вследствие того, что расстояние от подбородка до затылка больше расстояния от подбородка до темени. На других набросках наблюдается, наоборот, укорочение общей массы головы. С каждым новым положением головы в пространстве меняются соотношения размеров лицевой и мозговой частей. Меняются и другие пропорции. Во всех этих случаях постоянно меняется положение кончика носа по отношению к глазничным впадинам, линии рта, ушей и т.п.

Следует отметить, что срединная линия не совпадает с профильной линией головы. Последняя проходит все точки середины лица, образуя его профиль, и повторяет рельеф со всеми его характерными особенностями. А срединная линия имеет форму дуги, не касающейся таких сильно выступающих частей головы, как выдвинутая вперед губа, подбородок, кончик носа.

Наглядным примером изучения художником головы в различных положениях является лист с

Рис. 215. А. Ватто. Лист с набросками семи женских голов и двух мужских

набросками Ватто (рис. 215). В этих набросках художник анализирует конструктивное строение женской головы в различных ее поворотах с соответственно различными перспективными сокращениями и изменениями форм головы. Задача усложняется тем, что мастер одновременно дает психологическую характеристику изображаемого лица в каждом наброске. В набросках тесно связывается каждый поворот головы с выражением психологического состояния человека. В сущности, каждая портретная зарисовка — своеобразный образ женщины (то кокетливой, то строгой, то улыбающейся, то недовольной). Почти все наброски сделаны с одного человека. Выразительность их достигается точной передачей пропорций головы, подчеркиванием моментов, выявляющих то или иное состояние модели (резкий, гордый поворот головы или, наоборот, полуопущенная вниз голова, приподнятые от удивления брови и т. п.). Мастер работает короткими линиями, переходящими в тоновое пятно. Объемность передается линиями по наружным границам форм и тоновой обработкой внутри формы или тоном, примыкающим к линиям или сливающимся с ними.

Очень интересны наброски Рубенса «Старик». Художник изображает голову старика в различных положениях (рис. 216). В каждом наброске максимум внимания мастер уделяет характерным особенностям строения лба, носа, глаз, ушей, черепа. Особенно выразителен верхний набросок старика, с устремленным вверх взглядом и высоко поднятыми бровями. Хорошо чувствуется пластическое строение головы.

Примером применения различных способов выполнения набросков головы, позволяющих передать психологическую характеристику портретируемых, являются наброски А. Дюрера, Леонардо да Винчи, И. Е. Репина, В. А. Серова, М. Врубеля и других художников (рис. 217—225).

Для изучения фигуры человека полезно выполнять наброски отдельных частей тела — ног, рук, торса (рис. 226—240). Полезно также раньше сделать ряд набросков и зарисовок скелета ноги, руки, грудной клетки и позвоночника, экорше и гипсовых кистей рук, ног (рис. 232).

В набросках гипсового слепка стопы особое внимание обычно уделяется связи свода стопы с лодыжками, форму которых образуют большая и малая берцовая кости, и с пяточной костью. Для правильной постановки стопы на плоскости надо иметь в виду, что стопа, как правило, опирается на плоскость тремя основными точками — это пяточная кость и крайние нижние плоскости плюсны. В набросках должны четко про-

Рис. 216. П. П. Рубенс. Старик. Этюды голов и рук

Рис. 217. А. Дюрер. Автопортрет с повязкой

Рис. 218. Ж. Б. Грёз. Голова молодой женщины

Рис. 219. М. А. Врубель. Автопортрет

Рис. 220. З. Е. Серебрякова. Автопортрет

Рис. 221. И. Е. Репин. В. М. Васнецов

Рис. 222. В. А. Серов. Автопортрет

Рис. 223. А. Ватто. Голова молодой женщины в профиль

Рис. 224. П.П.Рубенс. Портрет камеристки инфанты Изабеллы

рисовываться эти участки стопы. Очень важно определять характер направления основных форм — свод стопы выпуклый с верхней (наружной) стороны и вогнутый — с внутренней. Все пальцы, за исключением большого, близко лежат друг к другу и, опускаясь все ниже и ниже в направлении самого меньшего, располагаются полукругом на горизонтальной плоскости. Большой палец продолжает линию полукруга и отстоит от остальных на некотором расстоянии. Внутренние лодыжки расположены выше внешних и выдвигаются вперед ближе.

После определения в общих линиях всего рисунка легкой светотеневой прокладкой можно выявить рельеф и величины частей изображаемой стопы.

Внимательно изучает Рафаэль стопу ноги, прорисовывая каждый палец для многочисленных фигур своей фрески «Диспут» (рис. 227).

Построение наброска живой фигуры начинается с отметки верхней, нижней и боковых границ изображения. Затем безнажимными линиями обозначается общая масса головы, торса, нижних и верхних конечностей. Проводится прямая линия от яремной ямки к точке опоры. Такая вертикальная линия в значительной степени помогает более точно найти положение всей фигуры, способствует выяснению пропорциональных отношений частей фигуры.

Далее более конкретно прорисовываются голова, торс и т.п. Ориентирами в построении форм фигуры служат плечевой пояс, локти, грудные и брюшные мышцы, колени (рис. 234).

Набросок сразу же лучше всего прорабатывать тоном, выявляющим рельеф человеческого тела. Но тон наносится обобщенно, без учета различных деталей и мелких частей фигуры. После этого более детально прорисовываются формы головы, груди, живота, бедер и т.д. При этом следует использовать срединную линию, от которой удобно производить увязку всех форм.

Хорошо прослеживается данный способ построения наброска в двух известных рисунках натурщика художника В.А.Серова. В сущности, указанные наброски представляют собой первые фазы работы над длительным рисунком фигуры человека, что доказывает общее между наброском и длительным рисунком.

Интересным примером быстрых, моментальных рисунков обнаженной женской фигуры могут служить наброски Б.М.Кустодиева, К.П.Брюллова, А.А.Дейнеки и А.А.Пластова. В этих рисунках с удивительной плавностью, изяществом переданы пластика, грациозность женского тела, движение фигур (рис. 238—239).

Выполняя наброски и зарисовки с одетой фигуры, надо представлять себе ее обнаженной. Методика построения такая же, как и при рисовании обнаженной модели.

Следует помнить, что одежда, как правило, лежит в соответствии с находящимися под ней формами тела, она подчеркивает направление и величину крупных форм, а складки образуются в области изломов формы — суставах, сгибах (колено, локоть и т.д.).

После рисования стоящей фигуры выполняют ряд набросков с сидячей модели. Здесь задача изображения усложняется тем, что многие формы оказываются в ракурсе (бедра, руки и др.). Очень убедительным примером объемно-конструктивного изучения сидящей фигуры человека является набросок спящего человека В.А.Серова (рис. 235).

Особую трудность представляет изображение всей фигуры человека в сложном ракурсе. Изображение человека в ракурсном положении мы часто встречаем в картинах известных художников прошлого и настоящего времени.

Для примера можно обратиться к наброску лежащей фигуры с раскинутыми руками для картины «Плот Медузы» французского художника Жерико (1791—1824) (рис. 236, 237). Очень живо схвачены движение, ракурс, напряжение мускулатуры тела. Характер линий, очерчивающих форму ног, бедра, торса, свидетельствует о том, что набросок начинается безнажимными линиями, после чего сразу же ведется проработка объема тоном.

Моделировка формы производится в строгом соответствии с анатомическим строением мужской

Рис. 225. П. П. Рубенс. Портрет камеристки инфанты Изабеллы

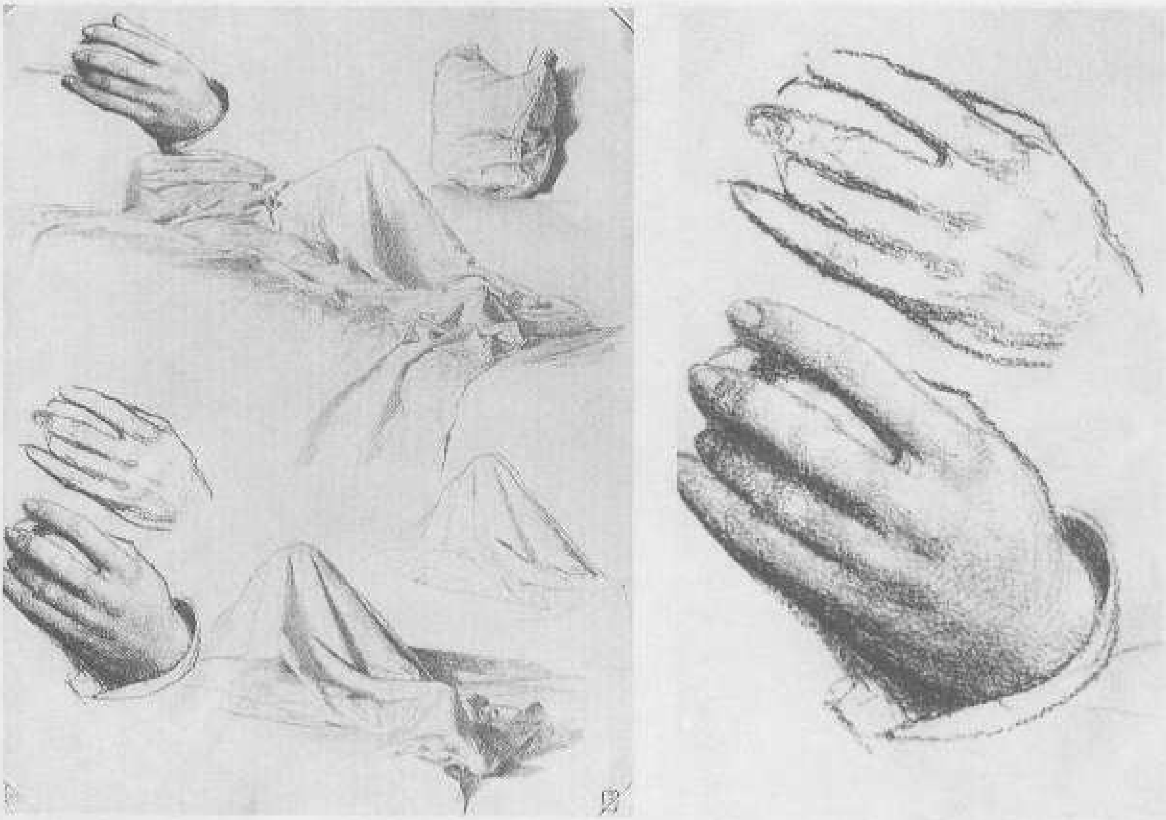


Рис. 226. И.Н.Крамской. Наброски для портрета «Н.А. Некрасов в период “Последних песен”»

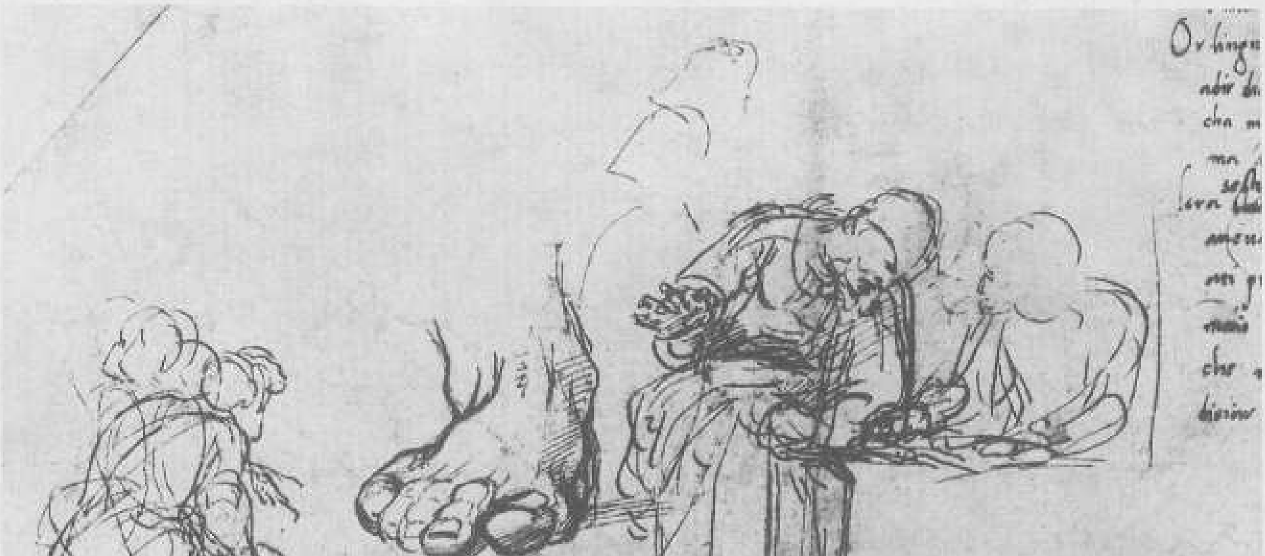


Рис. 227. Рафаэль. Эскизные работы к фреске «Диспут»

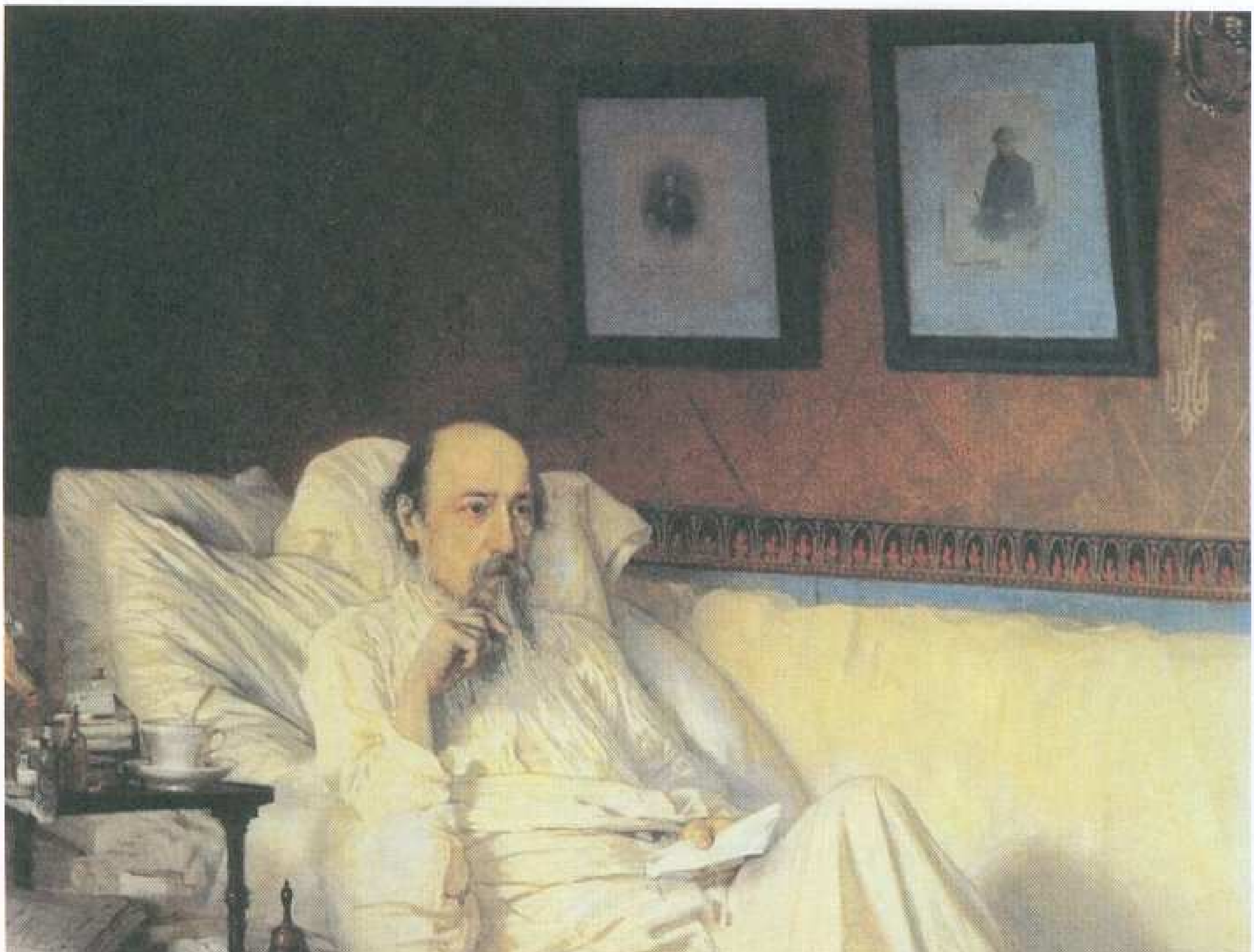


Рис. 228. И. Н. Крамской. Н. А. Некрасов в период «Последних песен»

Рис. 229. М. А. Врубель. Рисунок левой руки художника

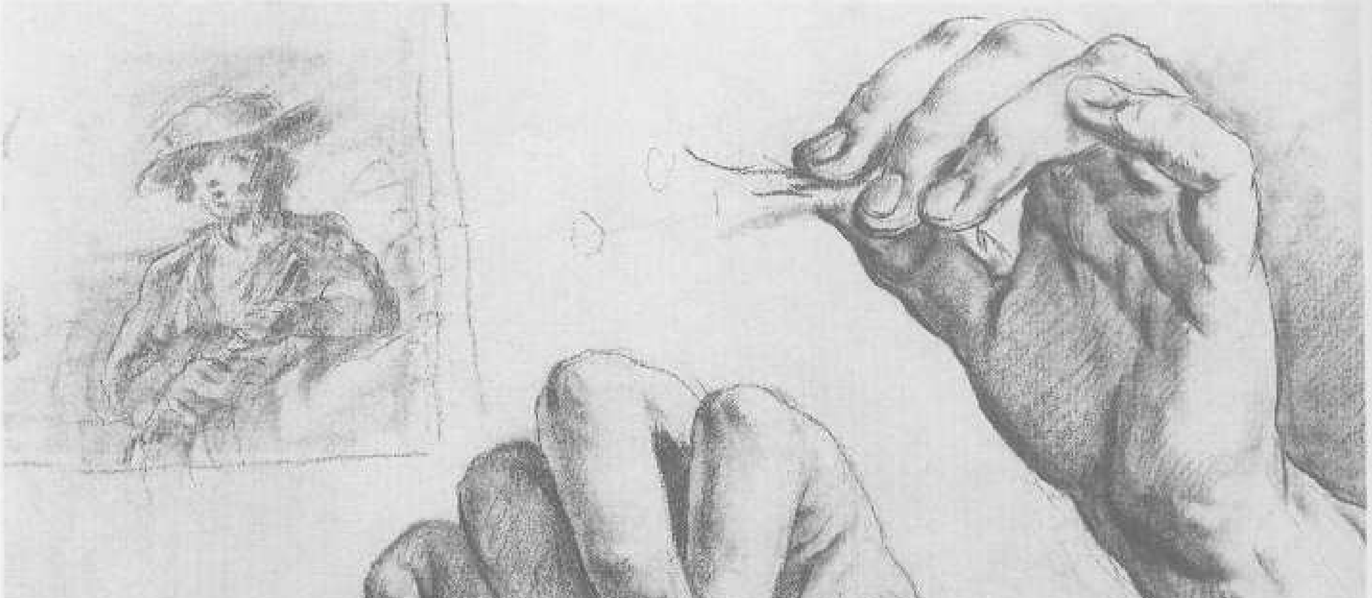


Рис. 230. В. А. Тропинин. Руки кружевницы

Рис. 231. В.А.Тропинин. Кружевница

Рис. 232. М. А. Врубель. Набросок экорше

Рис. 233 А. Е. Яковлев. Руки скрипача

фигуры. Чувствуется, что для мастера главное — правильно передать направление каждого мускула, верно определить и наметить общий абрис объемных форм.

С помощью градаций светотени, выполненной штриховкой, кое-где растертой, художник добивается реалистического изображения распростертой фигуры, под кожей и мышцами которой ощущаешь правильно намеченный скелет. В этом рисунке Жерико показывает себя прекрасным знатоком человеческого тела. Резкий контраст света и тени, интенсивно проведенные линии очертания фигуры, сложный ракурс — все служит изобразительным средством в достижении цели: выразить образ человека, распростертого на плоту в предсмертной агонии.

В набросках Родена (1840—1917) чувствуется рука скульптора, целостно воспринимающего форму, объем.

В отличие от быстрых набросков длительные рисунки отличаются обстоятельностью проработки формы, конструкции.

Огромные возможности для изучения представляет человек в его обычной жизни, трудовой и учебной деятельности. Мы приводили высказывания выдающихся мастеров изобразительного искусства о пользе выполнения набросков с человека на улице, в помещении, в различных движениях и т. п.

Примером такого рода набросков могут служить рисунки «Л. Н. Толстой за работой», «Отдых» И. Е. Репина, «В театре», «Семейная сцена» П. А. Федотова, многочисленные наброски Ф. А. Малявина (рис. 241—244).

Особая роль отводится наброску в раскрытии психологического состояния изображаемого человека, в поиске характерного, типичного для представителя той или иной социальной группы, класса. Причем психология человека может передаваться как внешними атрибутами (согнутая спина, динамичное движение фигуры, резкие жесты рук и т. п.), так и глубиной раскрытия внешне спокойного выражения лица, в целом фигуры.

Важное значение для изучения человека имеют зарисовки в группах.

При изображении любой группы людей, даже состоящей из двух-трех человек, необходимо путем сопоставления найти разницу в характере каждого человека, требуется передача перспективных и масштабных особенностей каждой фигуры по сравнению с другой. Необходимо при этом также передать наличие сюжетной связи между людьми всей группы. Яркий пример набросков группы людей представлен рядом набросков Рембрандта и известным наброском М. А. Врубеля «Игра в шахматы».

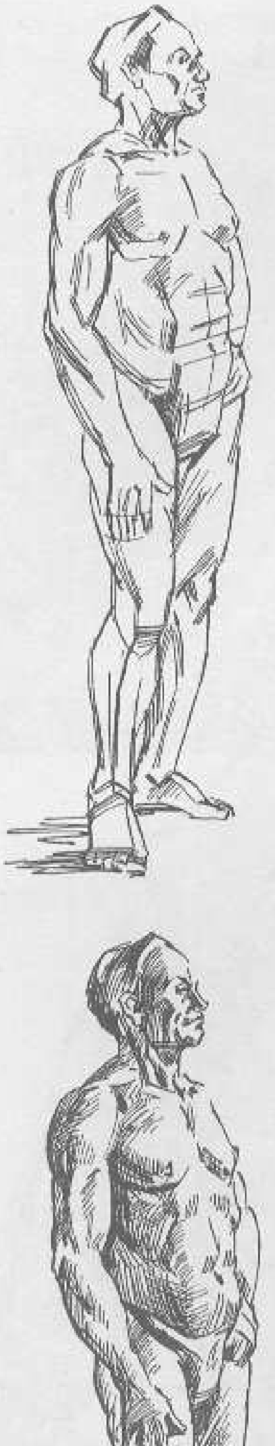


Рис. 234. Наброски фигуры

Рис. 235. В.А.Серов. Спящий человек

Интересно заметить, что во многих набросках М.А.Врубеля отражается аналитический подход, используемый им и в живописи; сравнивая рисунки и живописные произведения замечательного художника, мы сразу чувствуем — выполнял их один и тот же мастер.

Таким образом, сложный процесс создания художественного образа, законченной композиции, как правило, сопровождается многочисленными набросками и зарисовками с натуры, по памяти и по представлению.

Здесь следует подчеркнуть, что наброски и зарисовки фигуры человека на уроках изобразительного искусства в общеобразовательной школе, на занятиях в художественных кружках, факультативах, изостудиях и детских художественных школах способствуют формированию у детей изобразительных умений и навыков, творческого подхода к художественному творчеству, развитию изобразительных способностей.

Рисование фигуры человека представляет собой важный раздел курса изобразительного искусства в школах, как и предусмотрено стандартами и учебными программами. И практически все учебно-творческие задания по рисованию фигуры человека представляют собой наброски и зарисовки.

Рисование человека необходимо как для выполнения целого ряда тематических заданий для

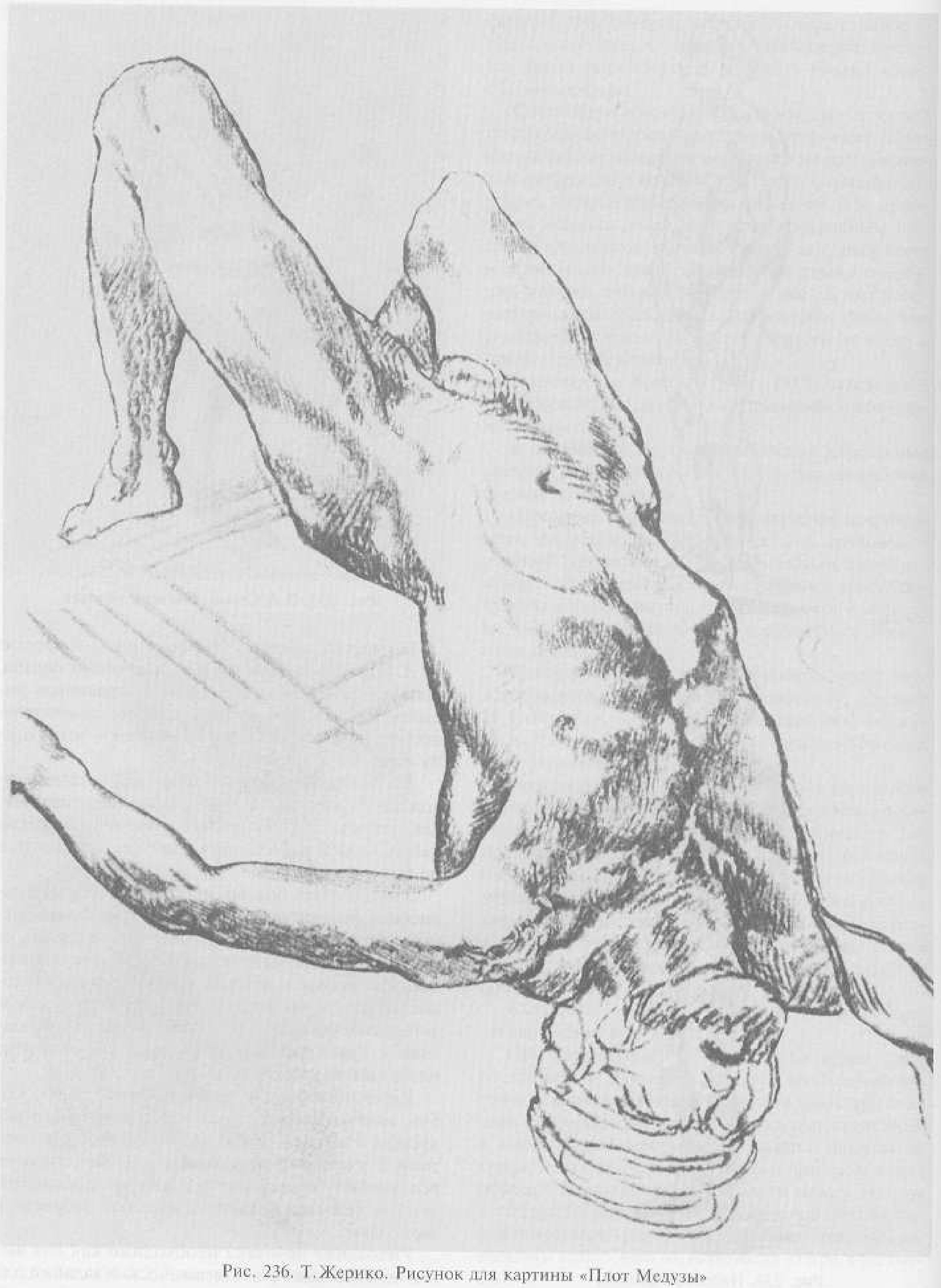


Рис. 236. Т. Жерико. Рисунок для картины «Плот Медузы»

Рис. 237. Т. Жерико. Плот Медузы

Рис. 238. Б. М. Кустодиев. Лежащая натурщица

Рис. 239. К.П. Брюллов. Набросок нимфы

Рис. 240. К. П. Брюллов. Гилас и нимфы

детей, так и для всестороннего изучения с помощью рисунков конструктивно-анатомического строения фигуры человека.

Грамотное изображение человека встречает у школьника, юного художника целый ряд трудностей и является самой сложной задачей в организации изобразительной деятельности учащихся.

К сожалению, из-за трудностей, встречающихся при рисовании человеческой фигуры, очень часто в начальной школе рисование человека опускается или же учитель ограничивается очень примитивным объяснением того, как рисовать фигуру человека, и удовлетворяется очень условными изображениями. В некоторых школах и в более старших классах исключают рисование человека с натуры.

Все это в конечном счете приводит к обеднению содержания курса рисования, принижает общеобразовательное и воспитательное значение изобразительного искусства в школе, делает уроки неинтересными.

Сказанное характерно не только для школы, но и для детских изобразительных студий, художественных кружков и факультативов, детских художественных школ.

Вместе с тем все, что мы видим вокруг себя, так или иначе связано с человеком, с его трудовой, учебной, творческой деятельностью. Человек — главное действующее лицо в окружающей жизни. И невозможно познать окружающий мир без его всестороннего изучения.

Изображение предметов домашнего обихода, природы и т. п. никогда не заменит такого важного раздела, как рисование человека.

Наброски и зарисовки человека и являются одним из средств, способствующих повышению эффективности изучения графическим способом фигуры человека.

Руководствуясь общепедагогическим принципом — от простого к сложному, наброски с человека рекомендуется начинать с простых поз. Но следует учитывать, что рисование человека сбоку (в про-

Рис. 241. И.Е.Репин. Л.Н.Толстой на диване за чтением

Рис. 242. Ф.А.Малявин. Крестьянки у воды

филь) вызывает особые затруднения. Как правило, учащийся сбивается с общей схемы построения, начинает рисовать с профиля лица: носа, рта, глаз, подбородка. Причем глаз часто изображается так, как будто он располагается фронтально. В конечном итоге получается совершенно неправильный по пропорциям набросок, в котором вместо человека можно видеть примитивного «головонога».

Вот почему человеческую фигуру в профиль рисуют обычно после рисования ее фронтально, т.е. после того, как учащиеся уже сделают ряд зарисовок и приобретут определенные знания, умения и навыки в изучении фигуры человека.

После построения набросков человека в устойчивом положении с опорой на обе ноги приступают к наброскам, изображающим позы с опорой на одну ногу и дополнительную опору — табурет, шест и т.д. Выполняются наброски с человека, наклонившегося в ту или иную сторону, делающего зарядку, сидящего на стуле и т.д.

Рис. 243. П.А.Федотов. В театре

Рис. 244. П.А.Федотов. Семейная сцена

Глава 4
НАБРОСКИ В РАБОТЕ НАД КОМПОЗИЦИЕЙ

Анализируя творческий процесс выдающихся мастеров изобразительного искусства, мы очень часто встречаемся, наряду с законченными фундаментальными произведениями, и с бесчисленными набросками и зарисовками. При изучении этих набросков и зарисовок становится очевидным, что все они являются той основой, без которой немыслимо изучение художником действительности, выявление характерного, типичного в объектах изображения, невозможно создание подлинно реалистического произведения искусства. Здесь могут быть и портретные наброски, зарисовки фигур людей, сценок на улице, в мастерской, в общественных зданиях, наброски и зарисовки животных, птиц, пейзажа, архитектуры. Нередко можно встретить и наброски, которые представляют собой ярко выраженное решение тех или иных фрагментов конкретной композиции.

Иногда набросок, сделанный художником с заинтересовавшей его сюжетной группы людей, уголка природы, может стать отправной точкой создания картины. Вот почему так дорожат художники своими путевыми зарисовками, ценными тем, что они хранят те чувства и настроения, которые художники испытывали при непосредственном восприятии явлений и событий. Рембрандт говорил: «Учись прежде всего следовать богатой природе и отображать то, что найдешь в ней. Небо, земля, море, животные, добрые и злые люди — все служит для нашего упражнения»[1].

Такое собирание материала впрок в виде набросков и зарисовок играет значительную роль в творческой деятельности художников. Накопление набросков и зарисовок — другими словами, сбор рабочего материала — заранее дает общую подготовленность художнику к созданию того или иного художественного произведения. И наоборот, отсутствие значительного материала наблюдений затрудняет деятельность творческого воображения. Наброски, результат прошлых наблюдений, — богатая пища для воображения художника.

Художественный образ не возникает мгновенно. Художественные образы формируются постепенно, они как бы выкристаллизовываются в процессе огромной и трудной творческой работы. Причем новый образ включает в себя то, что наблюдалось в прошлом опыте. Е. И. Игнатьев утверждает, что новый образ — это новое сочетание того, что художник видел и слышал как бы в разбросанном виде.

Работа над композицией немыслима без собирания рабочего материала в виде набросков. Нужно художнику найти движение, поворот той или иной фигуры, пространственные отношения лиц первого и следующих планов, определить линию горизонта, наметить распределение светотени в картине, изучить направление фигуры или жест руки, которые никак не получаются в эскизе и на холсте, — выручает набросок.

Наброски как подготовительный, подсобный материал в работе над композицией представляют собой необходимый компонент единого творческого процесса создания художественного произведения.

Известно, что выполнение тематической композиции делится на ряд этапов: 1) уяснение идеи, основного ее содержания; 2) выполнение первого эскиза; 3) выполнение рисунков, писание этюдов для конкретизации намеченного в эскизе; 4) окончательное решение композиции, 5) исполнение композиции в рисунке; 6) выполнение подмалевки в цвете; 7) окончательная отработка композиции живописными средствами.

Наброски, как неотъемлемая часть процесса создания картины, обычно сопровождают все указанные этапы, и в этом заключается одно из важных значений быстрых рисунков.

[1] Цит. по: Мастера искусств об искусстве. — М., 1937. — Т. 1. — С. 514—515.

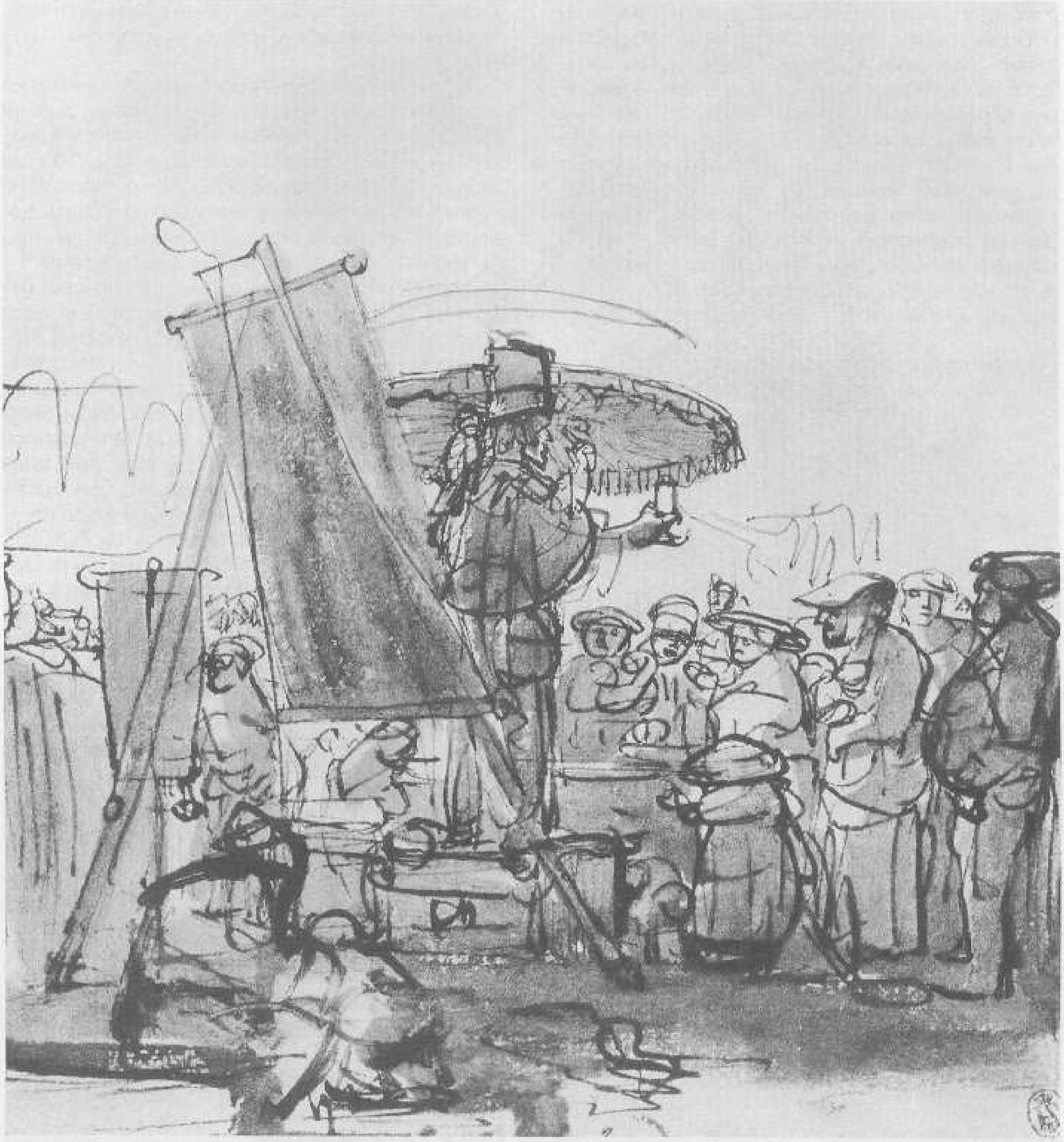


Рис. 245. Х. Р. Рембрандт. Уличная сцена

На основании сказанного все наброски и зарисовки можно разделить на две основные категории. В первую категорию входят наброски, *непосредственно не связанные с конкретной композицией*, являющиеся повседневным средством изучения тех или иных особенностей и закономерностей натуры. Это, так сказать, материал, собираемый впрок, что не исключает применения этих набросков при работе над художественным произведением. Примером таких набросков может служить рисунок Рембрандта «Уличная сцена» (рис. 245).

В этом наброске художник изображает обычную сцену, очевидно, не раз виденную им на улице. Стоит толпа женщин, многие из которых с детьми на руках, и слушают обращающегося к ним человека. Выступающий стоит рядом с огромным зонтом, на возвышении из ящиков. В наброске

Рембрандт акцентирует свое внимание на взаимосвязи группы стоящих женщин и возвышающегося над ними человека с зонтом. Монолитность всей группы изображаемых людей художник передает тоном, тоновая разработка рисунка четче выявляет и объемность человеческих фигур. Набросок выполнен приемом тонового пятна, размывкой. Живописное решение сюжета, выявленный центр композиции (контраст темной фигуры говорящего на фоне освещенной массы толпы в середине рисунка) позволяют предположить, что такого рода набросок мог быть применен художником в его композиционной работе.

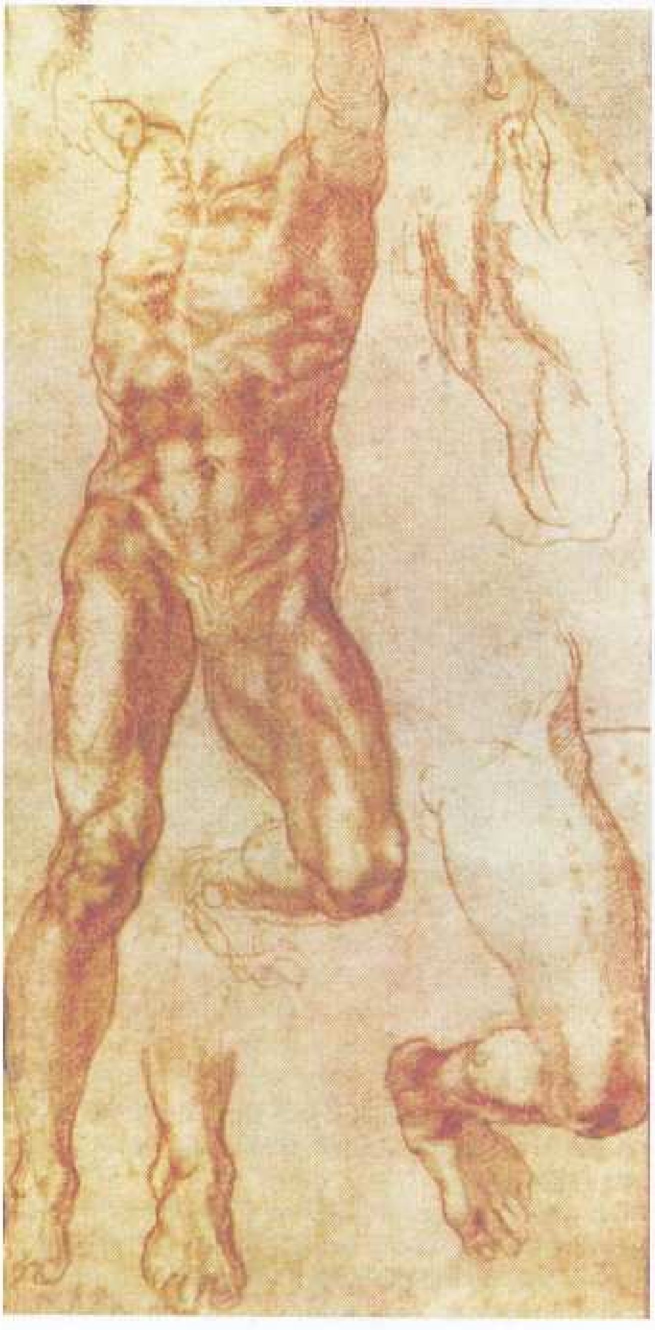


Рис. 246. Микеланджело. Этюд мужской фигуры для Амана. Роспись Сикстинской капеллы

Таким же примером могут служить и рисунки Рембрандта «Разговор с Саскией на кровати», «Наброски фигур».

К другой категории можно отнести те наброски и зарисовки, которые *непосредственно связаны с работой над произведением* и выполняются в процессе претворения замысла художника. Такие наброски служат выполнению самых разных, но почти всегда конкретных задач. Такой задачей может быть уточнение позы, движения фигуры, торса, которые необходимо изобразить в картине.

Характерным примером этого служит лист набросков к фигуре Ливийской сивиллы для фресок потолка Сикстинской капеллы в Ватикане Микеланджело. Моделью для художника, как полагают некоторые исследователи творчества Микеланджело, видимо, являлся один из юношей-подмастерьев, помогавших художнику при росписи капеллы. Сначала Микеланджело выполнил этюд полуфигуры в нужном ему повороте, нарисовал в более крупном масштабе кисть левой руки, ступню правой ноги, дважды повторив ее большой палец. С предельной осязаемостью, сильной светотеневой лепкой он передает мышцы плеч, напряженную динамику торса с проступающими сквозь кожный покров ребрами и позвоночником. В наброске натурщика, выполненном сангиной, Микеланджело не только создал замечательный

Рис. 247. Микеланджело. Распятие Амана

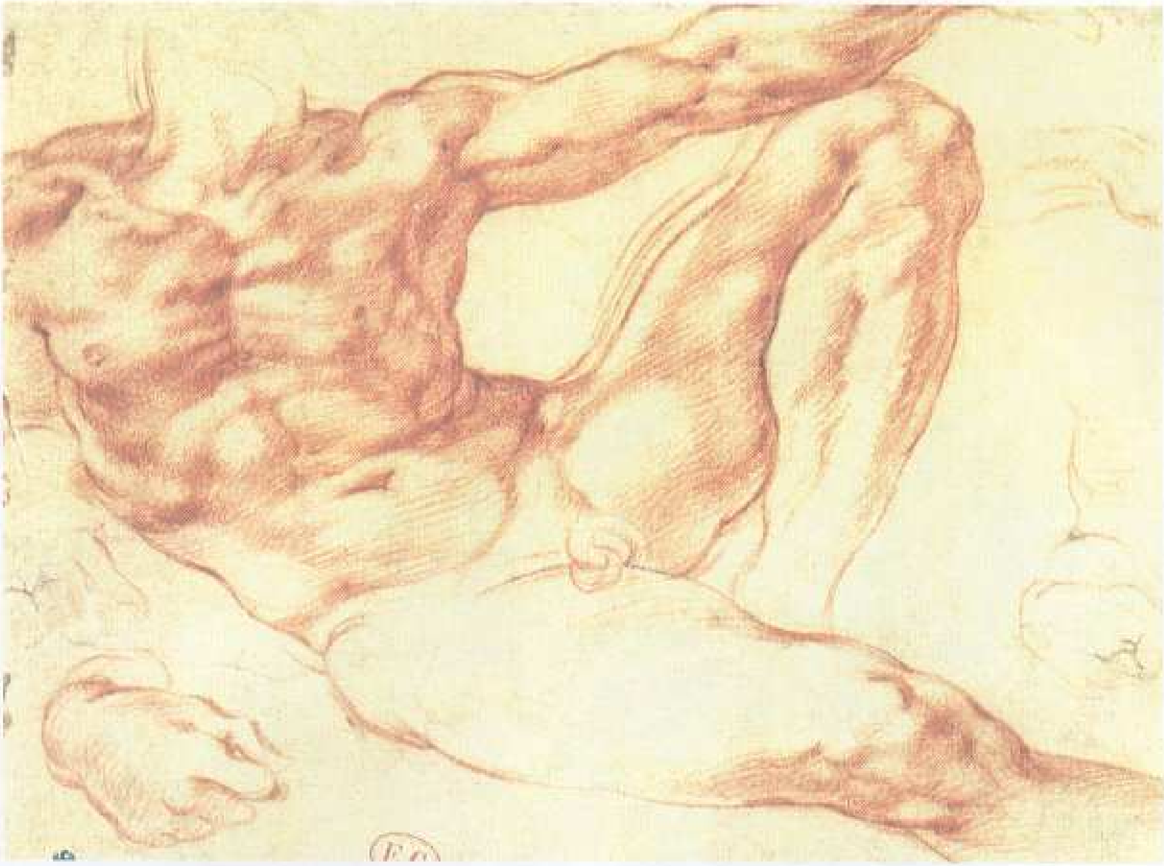


Рис. 248. Микеланджело. Адам для композиции «Сотворение Адама» росписи свода Сикстинской капеллы

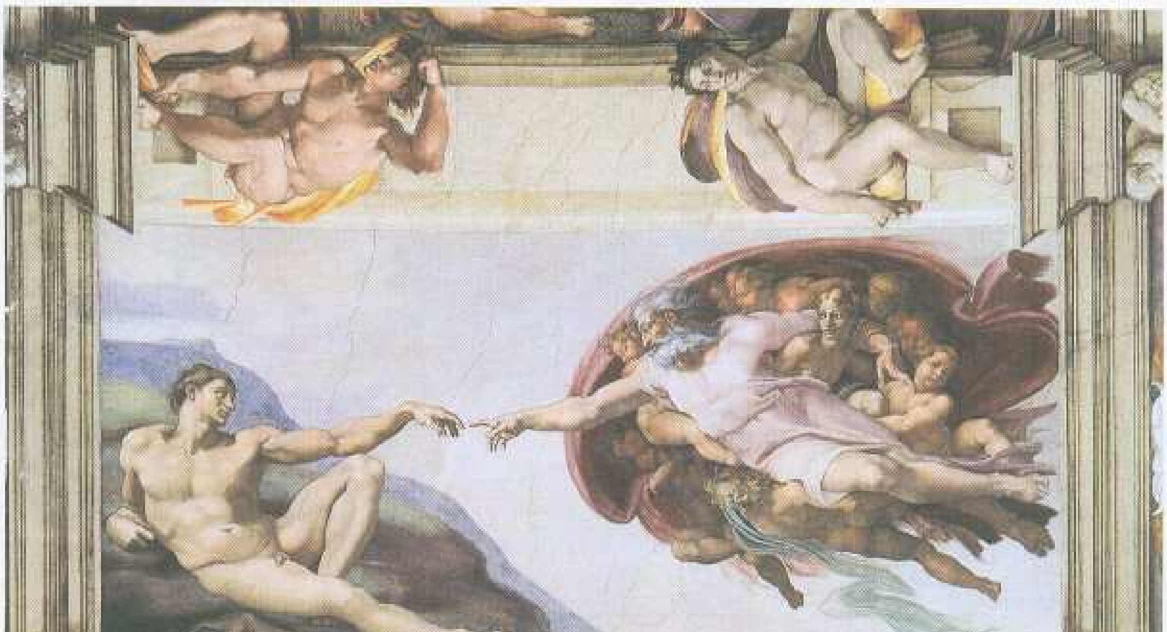


Рис. 249. Микеланджело. Сотворение Адама

Рис. 250. Х. Р. Рембрандт. Женщина с ребенком

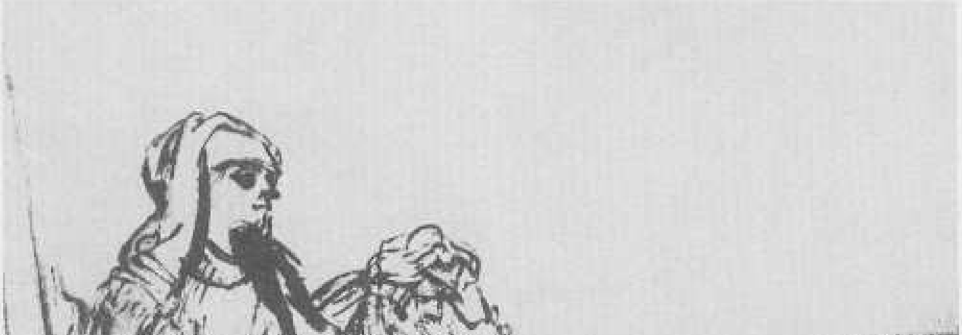


Рис. 251. Х. Р. Рембрандт. Святое семейство. Рисунок

Рис. 252. Х. Р. Рембрандт. Святое семейство

Рис. 253. Х. Р. Рембрандт. Возвращение блудного сына. Эскиз

Рис. 254. Х. Р. Рембрандт. Возвращение блудного сына. Эскиз

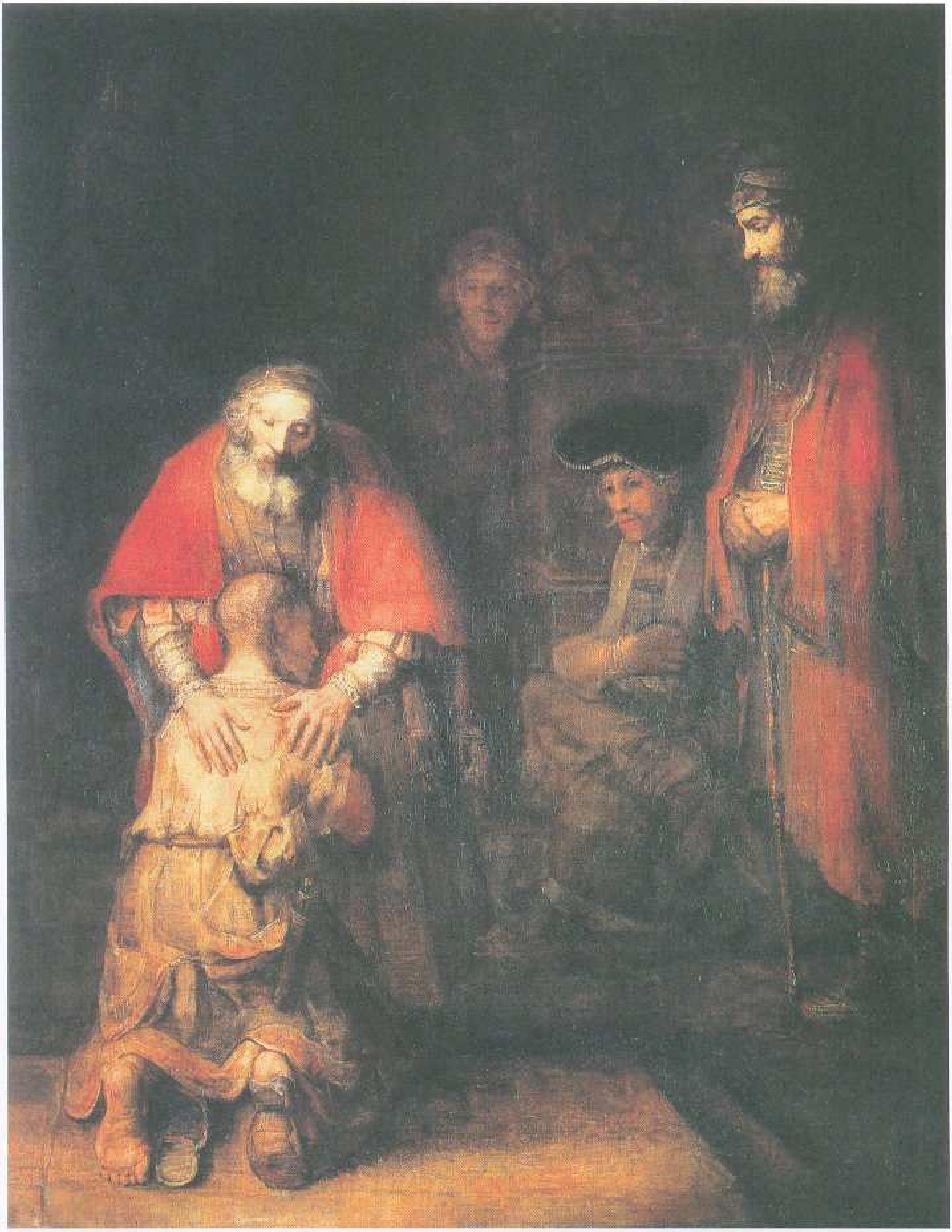


Рис. 255. Х. Р. Рембрандт. Возвращение блудного сына

конструктивно-анатомический, точный этюд обнаженного тела, но и передал в изображенной фигуре могучий дух волевого напряжения человека. Это позволяет художнику почти без изменения, в сущности механически, перенести этот рисунок в композицию фрески. На полях листа выполнены зарисовки кистей рук, ног. Эти коррективы свидетельствуют о том, что мастер старался уже в наброске решить все до мельчайших деталей, имеющих в композиции большое значение.

Аналогичный прием Микеланджело мы видим и в его набросках для фигуры Амана в композиции «Распятие Амана» и фигуры Адама для композиции «Сотворение Адама» для росписи свода Сикстинской капеллы (рис. 246—249).

Вспомогательными набросками являются и наброски Рембрандта, Рафаэля, Леонардо да Винчи, Ж. Л. Давида, Ж. Д. Энгра, Э. Делакруа к их известным живописным произведениям (рис. 250—257, 261—269).

Задачу — найти движение фигуры, характерную позу и жест ставит перед собой и Делакруа в наброске женщины для картины «Резня в Хиосе».

Поиски выразительности глаз, жеста рук, движения ног, детальную проработку пальцев рук и ног мы встречаем и у Рубенса, Дюрера, Энгра, Делакруа, А. Иванова, Федотова, Репина и многих других мастеров изобразительного искусства (рис. 258—260, 263, 266, 267). Яркий пример — наброс-

Рис. 256. Ж.Д. Энгр. Набросок фигуры Стратоники к картине «Стратоника»

Рис. 257. Ж.Д. Энгр. Стратоника

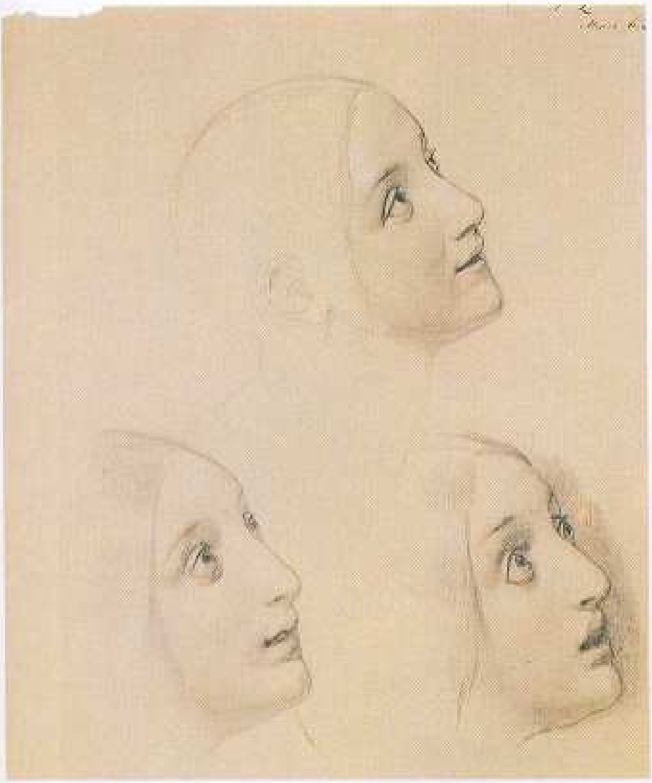


Рис. 258. А. А. Иванов. Три этюда-варианта головы Марии Магдалины

Рис. 259. А. А. Иванов. Предварительный набросок фигуры Марии Магдалины

Рис. 260. А. А. Иванов. Явление Христа Марии Магдалине после воскресения

Рис. 261. Э. Делакруа. Свобода, ведущая народ

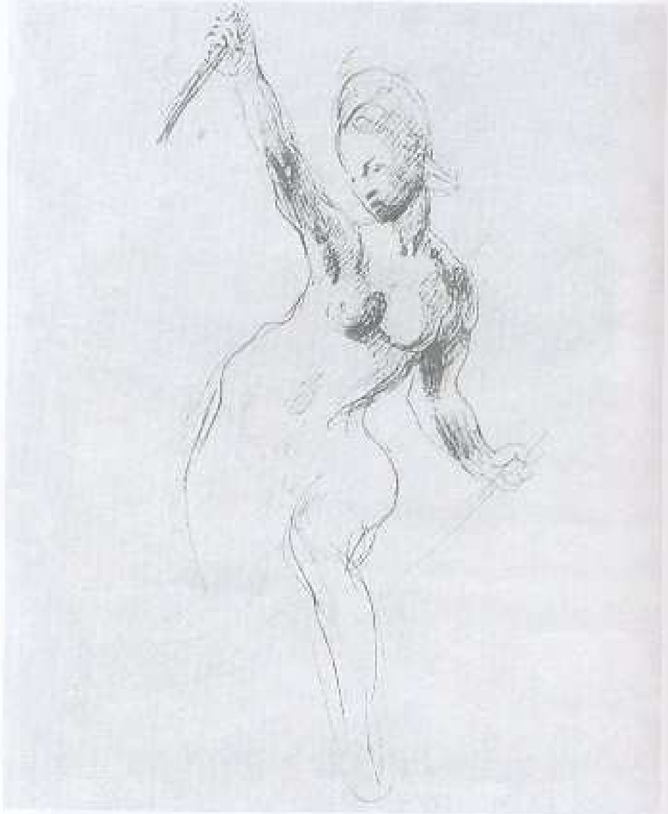


Рис. 262. Э. Делакруа. Набросок обнаженной женщины в сильном повороте

Рис. 263. Ж.Д. Энгр. Набросок к портрету графини д'Оссонвиль

Рис. 264. Ж.Д. Энгр. Набросок к портрету графини

Рис. 265. Ж.Д. Энгр. Портрет графини Луизы д'Оссонвиль

Рис. 266. Ж.Д. Энгр. Набросок к картине «Венера Анадиомена»

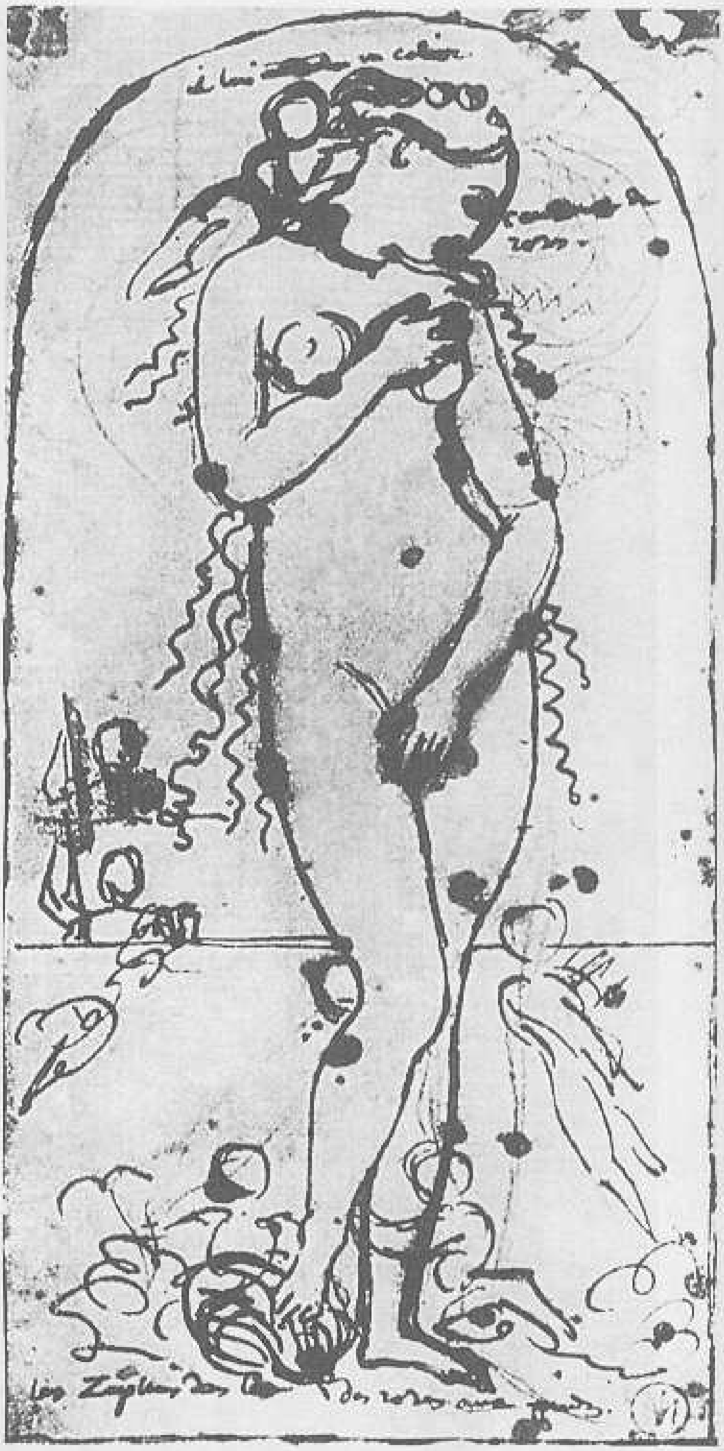


Рис. 268. Ж.Д. Энгр. Штудия к Венере Анадиомена

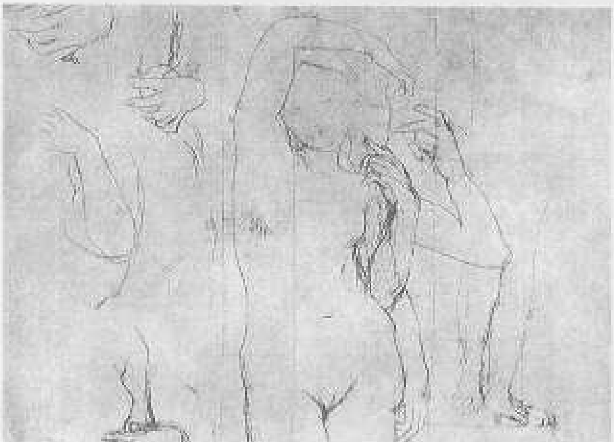


Рис. 267. Ж.Д. Энгр. Рисунок к картине «Венера Анадиомена»

Рис. 269. Ж.Д. Энгр. Венера Анадиомена

ки рук Морозовой и ступни юродивого к картине В. И. Сурикова «Боярыня Морозова» (рис. 298, 303).

Для художника нет второстепенных деталей, для него все имеет свой смысл, — вот почему он так внимательно зарисовывает каждый изгиб пальцев рук, изображает каждую складку, морщинку ступней ног. И еще не глядя на саму картину, по одним только этим наброскам рук, одна из которых с силой сжимает сани, а другая гордо поднята вверх со скрещенными для моления по старому церковному обряду пальцами, мы чувствуем тот душевный подъем, то состояние напряжения, которое испытывает боярыня Морозова. А ведь эти наброски являются только небольшой частицей того огромного количества набросков, которые сделал В. И. Суриков для картины «Боярыня Морозова» (рис. 296—304).

Часто зарисовки служат средством проработки, казалось бы, еще менее значительных деталей — различных орнаментальных украшений, узоров, складок материи и т. п. Вспомним наброски кусков ткани с орнаментом того же В. И. Су-

Рис. 270. К. П. Брюллов. Турчанка. Набросок

Рис. 271. К. П. Брюллов. Турчанка

Рис. 272. К. Ф. Гун. Сцена из Варфоломеевской ночи. Эскиз

рикова к картинам «Меншиков в Березове», «Боярыня Морозова», «Утро стрелецкой казни» или же зарисовки орнаментов и узоров И. Е. Репина к картине «Запорожцы пишут письма турецкому султану» (рис. 84—87, 296—310).

Детально изученные в зарисовках народные узоры, орнаментальные украшения в картине не мешают целостному восприятию, всегда умело увязываются между собой, подчиняясь общей идее художественного произведения.

Важное значение имеют наброски и зарисовки для решения перспективных задач картины, передачи особенностей архитектурных ансамблей, интерьера, предметов быта и многого другого, требующего своего решения в определенном произведении, его художественной выразительности. Убедительны в этом отношении наброски к композициям К. Ф. Гуна и П. П. Рубенса (рис. 272—276).

Рис. 273. К. Ф. Гун. Сцена из Варфоломеевской ночи

Рис. 274. П. П. Рубенс. Снятие с креста. Первоначальный набросок композиции

Рис. 275. П. П. Рубенс. Набросок композиции к картине «Снятие с креста»

Художник В. С. Сварог (1883—1940), считая, что немыслимо все в композиции делать с натуры, что надо знать все предметы, окружающие человека, призывал художников постоянно быть готовыми, тренироваться. В мастерской В. С. Сварога было заведено: с любого человека, пришедшего в нее, обязательно сделать набросок. В автобиографии художник пишет: «Когда приходили художники, то делали так: один из нас становился в какую-нибудь позу и считал вслух до ста, а остальные в это время успевали сделать с него по наброску; потом вставал другой, и так делалось до тех пор, пока не перебирали всех»[1].

Типичными для Дейнеки набросками, сопровождающими процесс создания художественного произведения, являются его наброски к картинам «Оборона Севастополя» и «Донбасс» (рис. 277—279).

Массу набросков и зарисовок к картинам мы находим у таких известных русских художников, как Нестеров, Пластов, Корин, Кукрыниксы, Решетников, Серебрякова, Сидоров, Шмаринов и других мастеров отечественного изобразительного искусства (рис. 337—345).

Многие зарисовки выполняются с целью выяснения распределения светотени, тонального решения картины.

И конечно, всегда с помощью набросков и зарисовок художники стараются изучить и точно изобразить конструктивное строение, форму, пропорции, объем объекта.

Особенно возрастает роль набросков в выявлении характерных, типичных черт натуры, отвечающих представлению художника о действующем лице будущего произведения, другими словами, в поиске персонажей композиции. Примером может служить набросок К. П. Брюллова «Турчанка» (рис. 270, 271).

Очень выразителен набросок головы девушки к картине Энгра «Источник». Художник уже в наброске с помощью карандаша дает полную характеристику изображаемой девушки, с ее мягким, ласковым взглядом, плотно сжатым ртом, слегка наклоненной головой. Образ девушки, запечатленный в наброске, почти без изменения переносится в картину (рис. 280, 281).

Следует сказать, что выделение в натуре индивидуальных черт и качеств, передача своеобразия характера, наряду с передачей особенностей натуры, делающих ее типичной, представляет собой высшую ступень изображения человека. Действи-

[1] Цит. по: Мастера советского изобразительного искусства. — М., 1951. — С. 499.

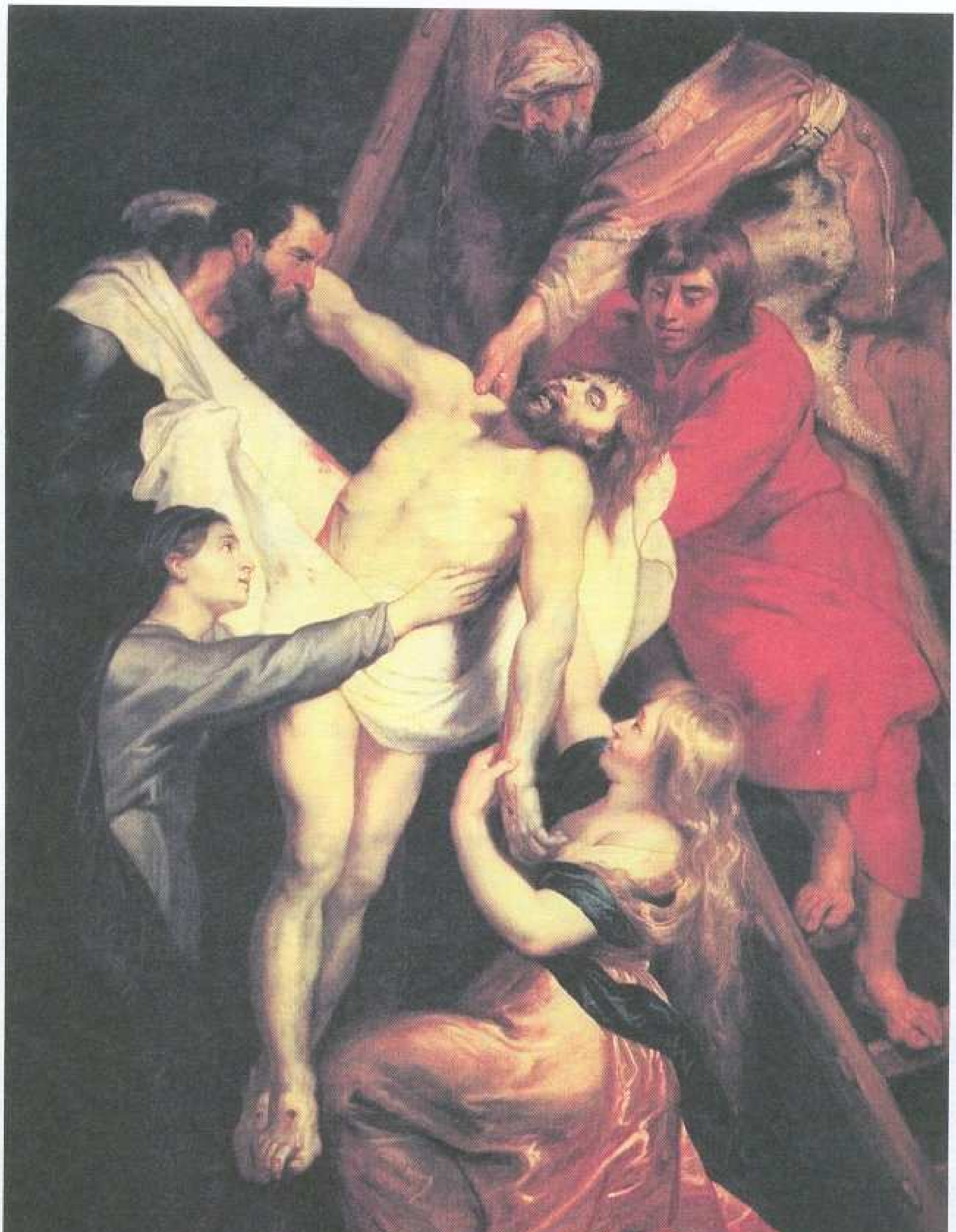


Рис. 276. П. П. Рубенс. Снятие с креста

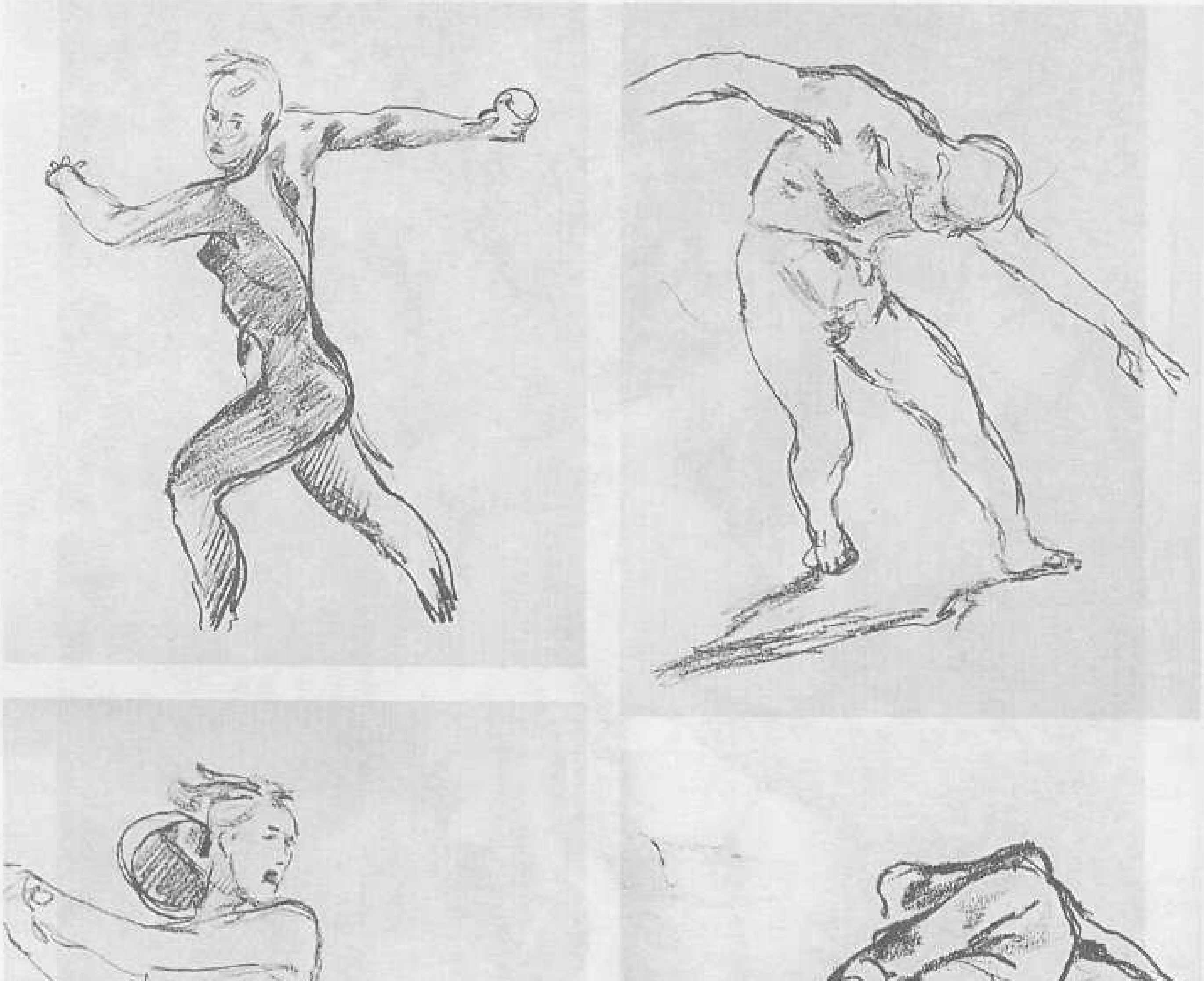


Рис. 277. А.А.Дейнека. Рисунки к картине «Оборона Севастополя»

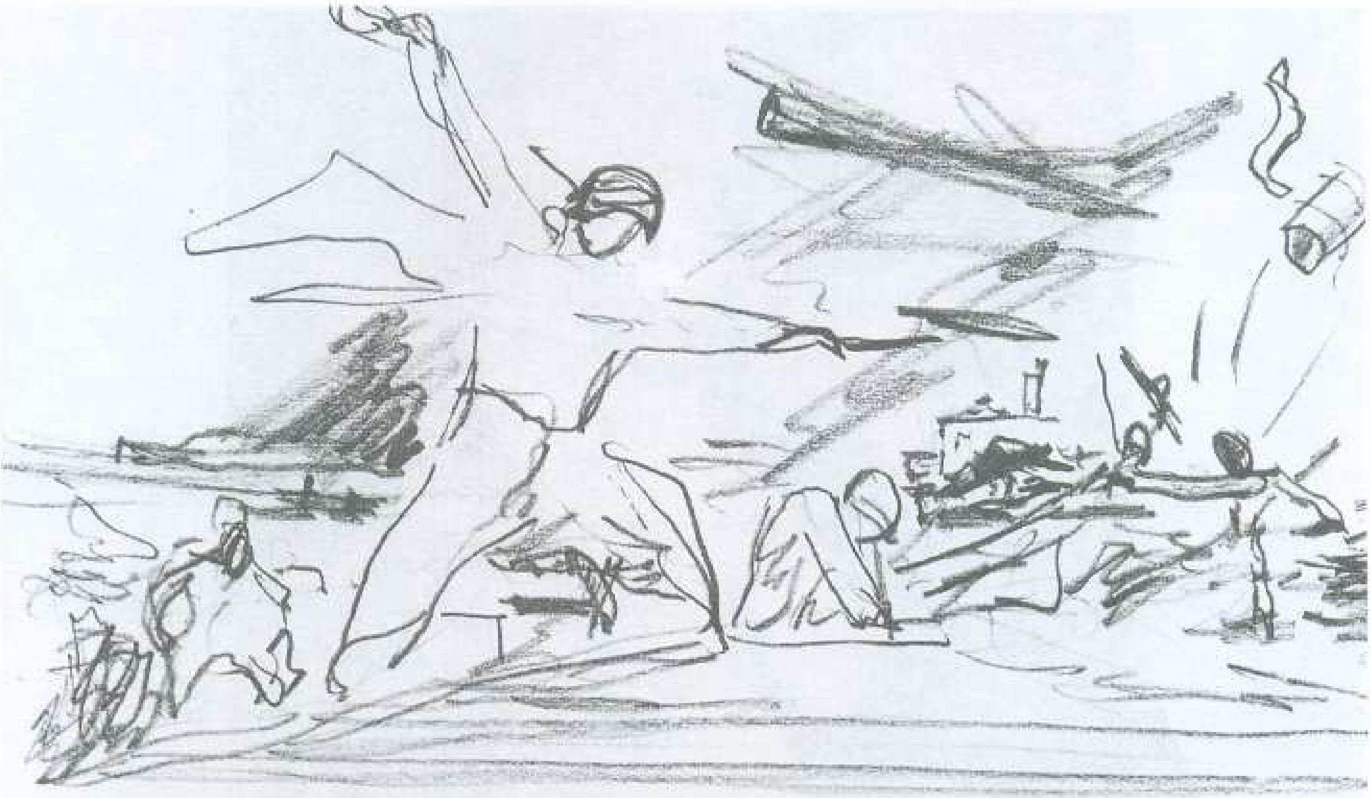


Рис. 278. А.А.Дейнека. Эскиз картины «Оборона Севастополя»

Рис. 279. А.А.Дейнека. Оборона Севастополя

Рис. 280. Ж.Д. Энгр. Рисунок к картине «Источник»

Рис. 281. Ж.Д.Энгр. Источник

Рис. 282. В. М. Васнецов. Набросок к каритине «Аленушка»

Рис. 283. В. М. Васнецов. Аленушка. Эскиз картины

Рис. 284. В. М. Васнецов. Аленушка. Этюд к картине

тельно, нужно быть очень проницательным знатоком психологии человека, его чувств, мыслей, желаний, чтобы выразительно передать их в рисунке.

Естественно, что такой поиск образов картины, скульптуры, выявление их психологической характеристики является очень сложным процессом, как например в композиции О. Родена «Врата ада».

Можно привести много примеров того, как художник с целью выяснения психологического состояния, раскрытия индивидуальности того или иного действующего лица картины выполнял многие десятки набросков и зарисовок одного и того же человека в различной обстановке, в различных положениях и т. п. Об огромной работе художника над созданием каждого образа картины свидетельствуют наброски А. А. Иванова к картине «Явление Христа народу», К. П. Брюллова к картине «Последний день Помпеи», В. М. Васнецова к картинам «Богатыри», «С квартиры на квартиру», «Аленушка», И. Н. Крамского к картинам «Христос в пустыне», «Неизвестная», В. Г. Перова «Чаепитие в Мытищах, близ Москвы» (рис. 282—295).

Часто многие наброски изображают одну и ту же фигуру человека, но под разным углом зрения, в разных положениях, в сложных ракурсах или фронтально.

Рис. 285. В. М. Васнецов. Аленушка

Рис. 286. А. А. Иванов. Голова мужчины

Рис. 287. А. А. Иванов. Фигура обнаженного натурщика для раба

Рис. 288. А. А. Иванов. Явление Мессии. Эскиз

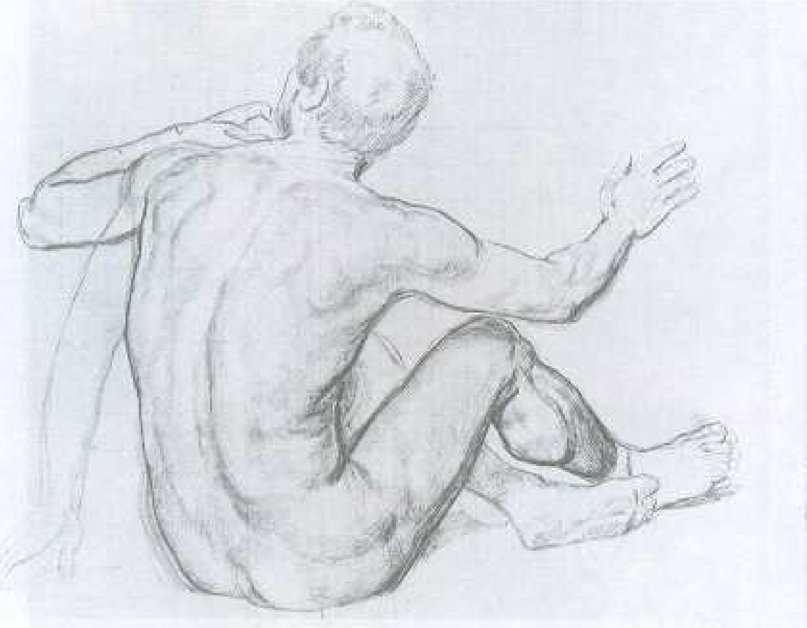


Рис. 289. А. А. Иванов. Фигура сидящего мужчины

Рис. 290. А. А. Иванов. Голова мужчины

Рис. 291. А.А. Иванов. Явление Христа народу

Рис. 292. К. П. Брюллов. Последний день Помпеи

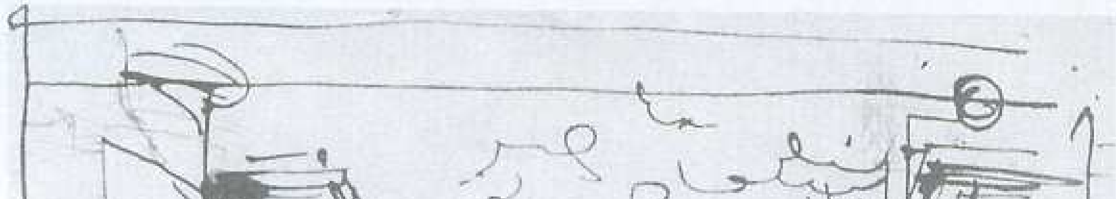


Рис. 293. К. П. Брюллов. Первая идея картины «Последний день Помпеи»

Рис. 294. К. П. Брюллов. Эскиз-набросок картины «Последний день Помпеи»

Рис. 295. К. П. Брюллов. Эскиз картины «Последний день Помпеи»

Рис. 296. В. И. Суриков. Боярыня Морозова. Фрагмент

Рис. 297. В. И. Суриков. Женская фигура в позе Морозовой

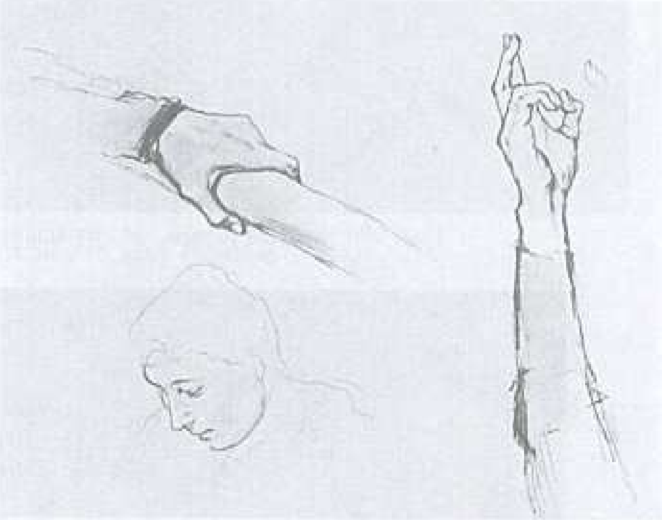


Рис. 298. В. И. Суриков. Руки боярыни Морозовой

Рис. 299. В. И. Суриков. Боярыня Морозова. Наброски

Рис. 300. В. И. Суриков. Боярыня Морозова. Эскиз композиции

Рис. 301. В. И. Суриков. Юродивый, сидящий на земле. Рисунок

Рис. 302. В. И. Суриков. Голова юродивого. Этюд

Рис. 303. В. И. Суриков. Ступня ноги юродивого. Набросок

Рис. 304. В. И. Суриков. Боярыня Морозова. Фрагмент

Рис. 305. В.И.Суриков. Меншиков в Березове. Эскиз

Рис. 306. В.И.Суриков. Мария Меншикова. Этюд для картины «Меншиков в Березове»

Рис. 307. В.И.Суриков. Юноша, читающий книгу

Рис. 308. В. И. Суриков. Меншиков в Березове. Деталь

Рис. 309. В. И. Суриков. Меншиков в Березове. Деталь

Рис. 310. В. И. Суриков. Меншиков в Березове

Рис. 311. И. Е. Репин. Бурлаки на Волге

Рис. 312. И. Е. Репин. Бурлаки на Волге. Эскиз

И здесь очень важна наблюдательность, обусловленная творческой установкой художника. «На улицах всегда группировку людей наблюдал, — говорил В. И. Суриков. — Приду домой и сейчас зарисую, как они комбинируются в натуре. Ведь этого никогда не выдумаешь. Случайность приучился ценить»[1].

[1] Цит. по: *Евдокимов И. В.* И.Суриков. — М.; Л., 1940. — С. 39.

Ярким примером упорной работы В. И. Сурикова над отбором наиболее важного, характерного, наиболее полно отвечающего задуманному образу являются наброски стрельца в шапке к картине «Утро стрелецкой казни», а также наброски к картинам «Боярыня Морозова», «Меншиков в Березове» (рис. 296 — 310).

Широко известны наброски И. Е. Репина к таким его знаменитым картинам, как «Бурлаки на

Рис. 313. И. Е. Репин. Голова бурлака Ильки-моряка

Рис. 314. И. Е. Репин. Бурлаки, тянущие лямку. Голова бурлака

Рис. 315. Ф. А. Васильев. Заброшенная мельница. Набросок с натуры

Рис. 316. Ф. А. Васильев. Заброшенная мельница. Набросок с натуры

Рис. 317. Ф. А. Васильев. Заброшенная мельница

Рис. 318. Ф. А. Васильев. Перед грозой. Рисунок

Рис. 319. Ф. А. Васильев. Перед грозой

Волге», «Не ждали», «Арест пропагандиста», «Крестный ход в Курской губернии», «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (рис. 311—314). И каждый набросок — это дальнейшее выяснение, уточнение каких-либо конкретных сторон, качеств характера действующих в картинах героев. Это постоянный процесс обогащения зрительных представлений, трудоемкая аналитико-синтетическая работа, находящая выражение в графическом изображении-наброске.

Очень часто используют наброски и для выполнения портрета, независимо от того, в какой технике он будет создаваться.

В таких набросках обычно выявляется формат портрета, композиционный центр и наиболее выразительное и вместе с тем типичное для данного человека положение фигуры, головы, жеста рук и т.д. Иногда требуется определить, как связывается фигура с остальным окружением, в каких взаимоотношениях находятся светлые и темные места. Сказанное легко проследить в подготовительных набросках к серии портретов В. А. Серова и в рисунках М. А. Врубеля (рис. 322—328).

Набросок к портрету О.К. Орловой В.А. Серова наглядно показывает, как художник в очень быстром скупом наброске уже решает композиционное положение фигуры, связь фигуры с окружающими предметами (картина в правом верхнем углу), пропорции картины. Особенное внимание в наброске художник уделяет гармонии сочетания линейных и тональных элементов. В наброске решается пространственное положение фигуры, ее поза, жест рук, поворот головы. И хотя В.А. Серов не раскрывает психологического состояния изображаемой (он даже не прорисовывает ее лица), мы видим, что набросок служит важным звеном в создании глубокого по содержанию портрета-картины.

Необходимо отметить, что В.А. Серов придавал исключительное значение наброску с натуры как средству формирования композиционной хватки в своей педагогической деятельности в Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве.

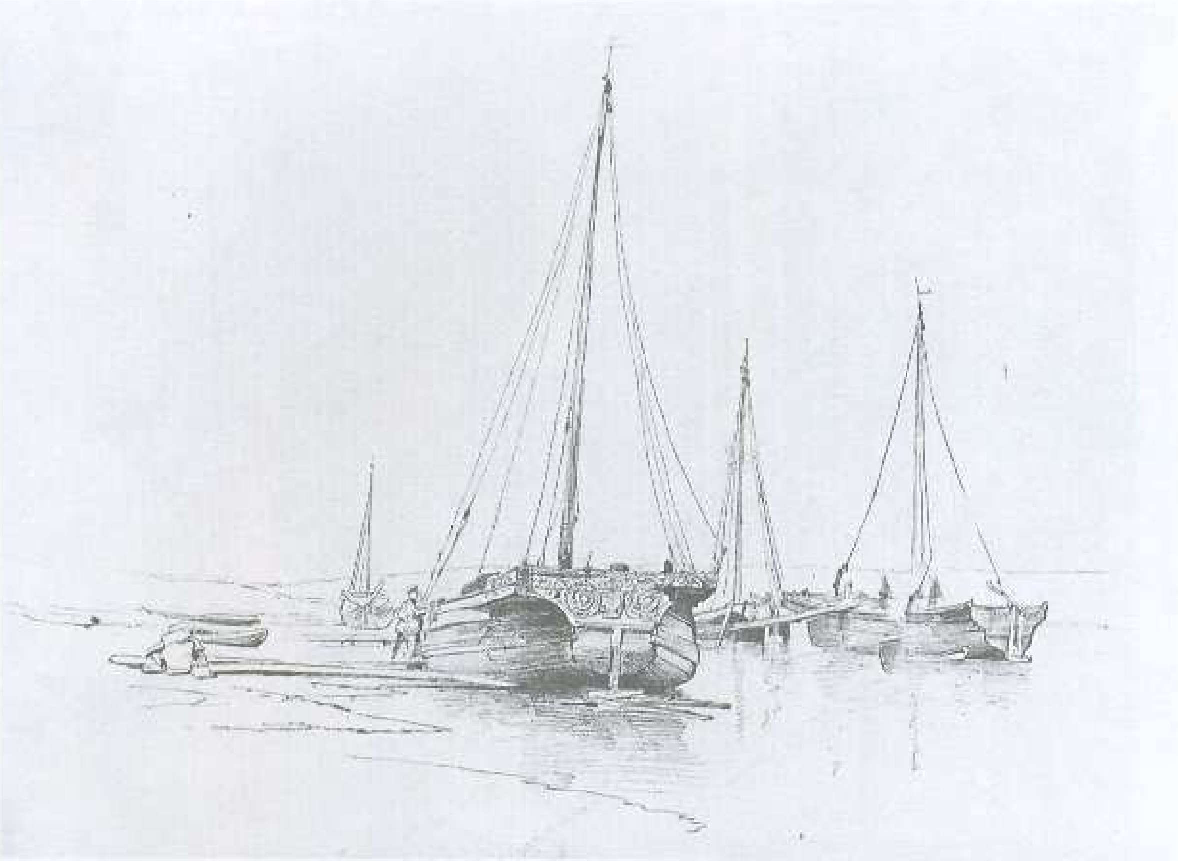


Рис. 320. Ф. А. Васильев. Барки у берега. Набросок с натуры

Рис. 321. Ф. А. Васильев. Вид на Волге. Барки

Рис. 322. В.А.Серов. Портрет О.К.Орловой. Эскиз

Рис. 323. В.А.Серов. Портрет О.К.Орловой. Эскиз

Рис. 324. В.А.Серов. Портрет О.К.Орловой

Рис. 325. М. А. Врубель. Голова Демона

Рис. 326. М. А. Врубель. Демон сидящий. Рисунок-эскиз

Рис. 327. М. А. Врубель. Голова Демона. Раскрашенный гипс

Рис. 328. М. А. Врубель. Демон (сидящий)

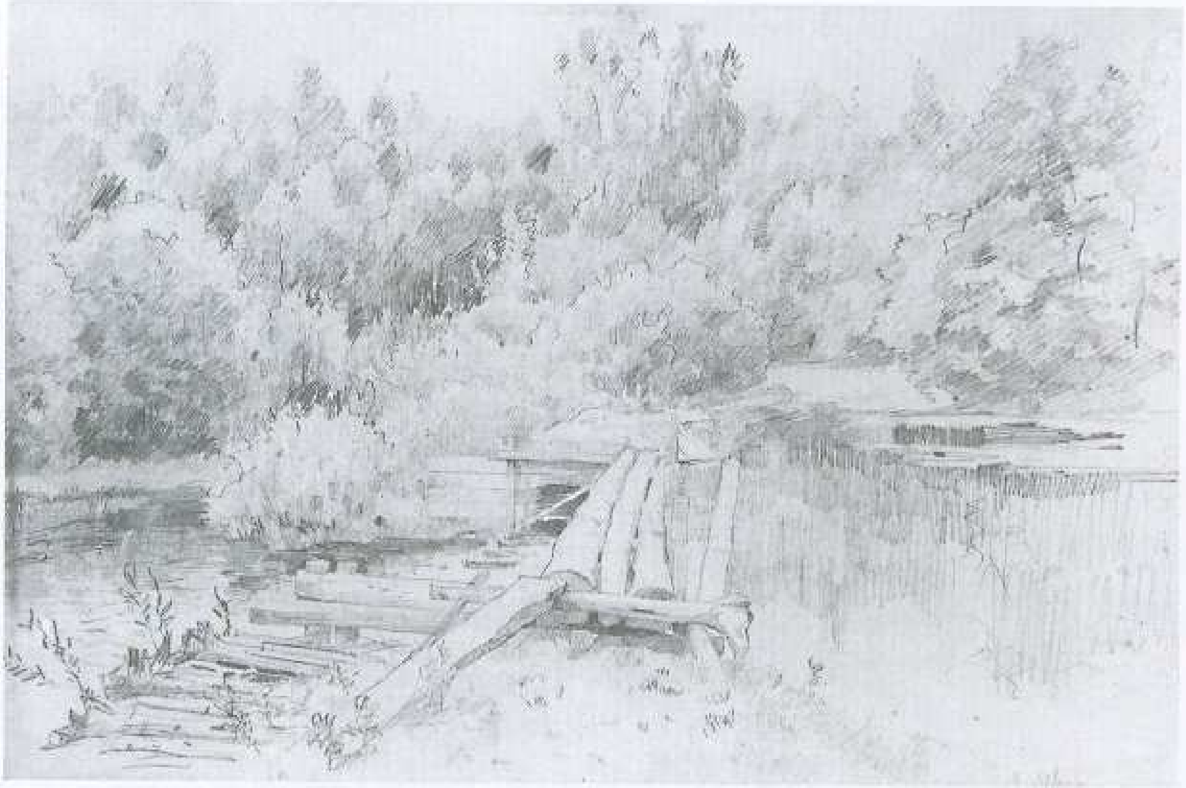


Рис. 329. И. И. Левитан. У омута. Эскиз

Рис. 330. И. И. Левитан. У омута. Этюд

Рис. 331. И. И. Левитан. У омута

Рис. 332. И. И. Левитан. Первая зелень. Май. Набросок

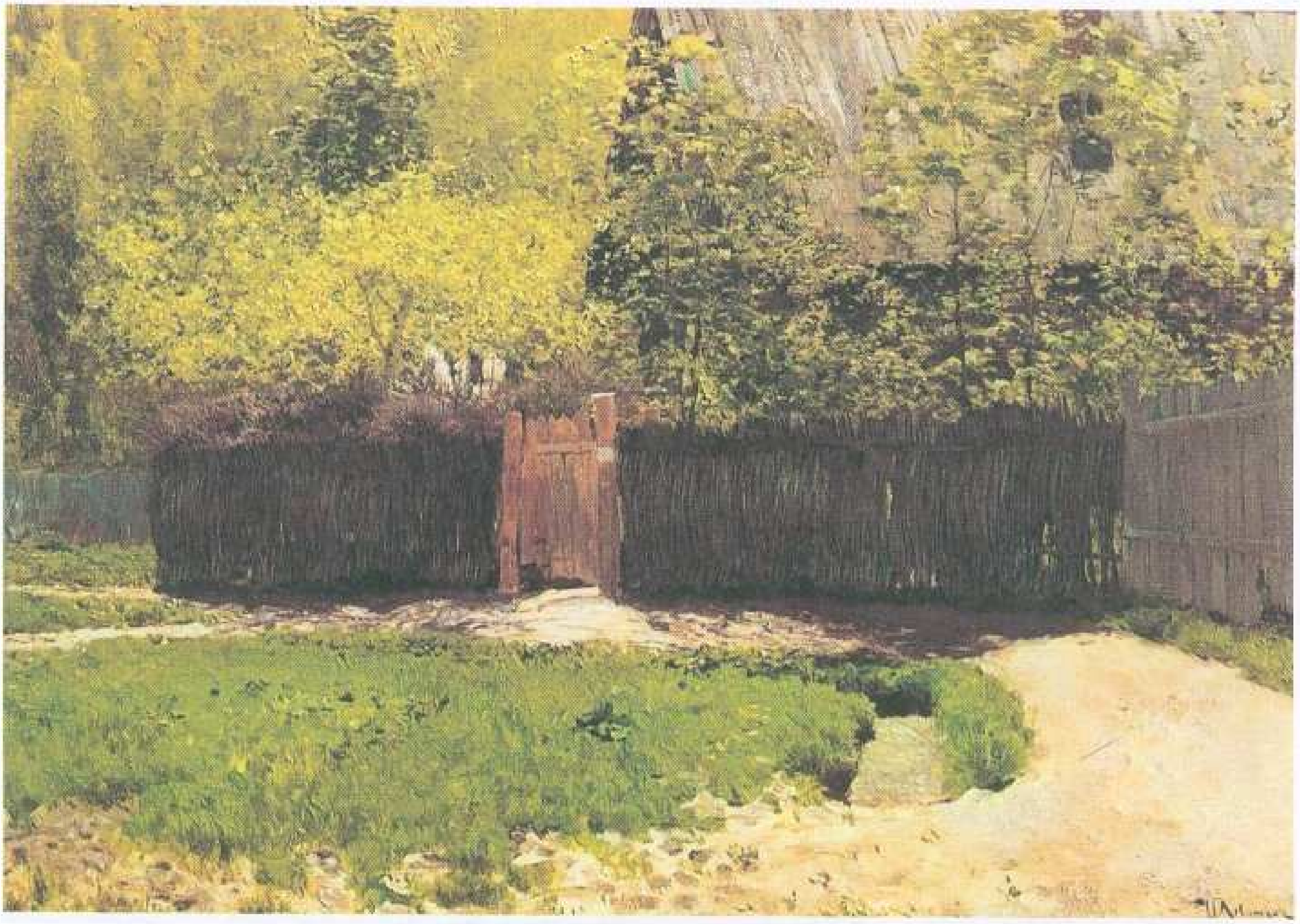


Рис. 333. И. И. Левитан. Первая зелень

Рис. 334. И. И. Левитан. Тихая обитель. Рисунок

Рис. 335. И. И. Левитан. Тихая обитель. Эскиз

Рис. 336. И. И. Левитан. Тихая обитель

Н. П. Ульянов, ученик и близкий друг В. А. Серова, пишет: «Реформа, произведенная Серовым по рисунку и живописи, коснулась также и эскизов. Первую категорию стали давать не только за крупную, маслом или акварелью исполненную работу композиционного порядка на одну из нескольких заданных тем, но даже за альбомный карандашный набросок с натуры, где чувствовался наблюдательный глаз или композиционная хватка»[1].

У многих мастеров изобразительного искусства мы находим наброски и зарисовки животных и птиц, выполненные для их композиций. Известны наброски лошадей, львов и других животных Леонардо да Винчи, Рембрандта, Рубенса, Дюрера, Иванова, Брюллова.

Как пример можно привести уже упоминавшиеся наброски льва В. А. Серова. Они выполнены для иллюстрации басни И. А. Крылова «Лев в старости». Сравнивая наброски с самой иллюстрацией, убеждаешься в том, что мастер все найденное в наброске: выразительную позу лежащего льва, характер головы огромного зверя, пропорции объемных форм — переносит в композицию иллюстрации. А сколько мы знаем набросков лисиц, ворон, коров и множества других животных, выполненных В. А. Серовым к другим басням И. А. Крылова!

И очень часто в этих набросках определяются все характерные черты будущего героя (льва, лисицы, петуха и т. д.) иллюстрации.

Широко использовали наброски и зарисовки в своем творчестве пейзажисты И. И. Шишкин, А. К. Саврасов, Ф. А. Васильев, И. И. Левитан, В. Д. Поленов (рис. 315—321, 331—336). Они постоянно применяли наброски в процессе создания того или иного художественного произведения. Наброски служили им средством изучения деталей картины, для поиска композиции буду-

[1] *Ульянов Н. П.* Мои встречи. — М., 1952. — С. 82.

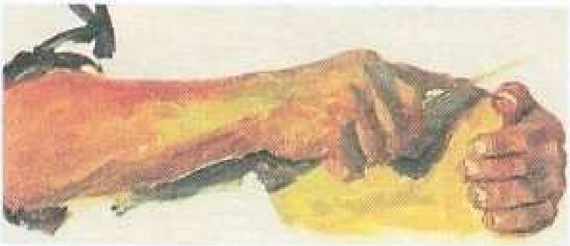


Рис. 337. А. А. Пластов. Этюд рук к картине «Ужин трактористов»

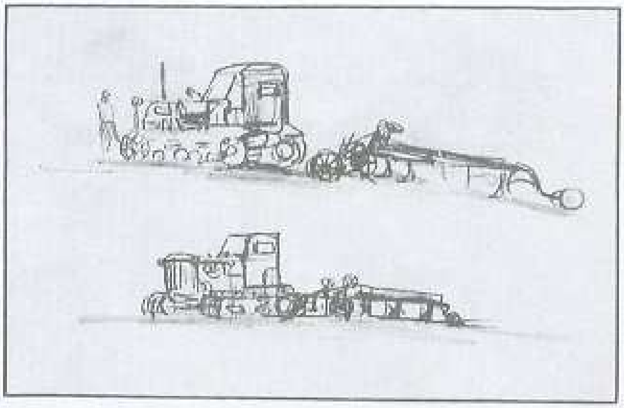
щего пейзажа. Нередко пейзажный набросок, как и в других видах композиции, являлся начальным, исходным моментом большой композиции.

Очень хорошо это представлено набросками И. И. Левитана. Его наброски к картинам «У омута», «Сумерки», «Вечерний звон», «Тихая обитель», «Летний вечер», «Свежий ветер. Волга», «Над вечным покоем» и многим другим были первым выражением того чувства, которое художник испытал при непосредственном восприятии природы и которое он с такой полнотой и силой передал позже в живописных картинах. В набросках И. И. Левитана наблюдается и детальная отработка изображаемого, и более обобщенная, иногда даже очень обобщенная, трактовка форм природы.

Одним из таких рисунков И. И. Левитана, довольно подробно и детально изображающих все элементы фрагмента будущей композиции, является набросок к картине «У омута» (рис. 329—331). В наброске внимательно прорисовывается каждое бревно, каждая доска плотины, подчеркивается своеобразие очертаний куста, дерева, на переднем плане изображается каждая травинка. И наряду с такой детализацией в наброске решается композиционное построение будущей картины, ее зрительный центр, линейные очертания частей пейзажа. Началом создания таких замечательных, полных лирики и красоты произведений И. И. Левитана, как «Тихая обитель», «Летний вечер. Околица», «Первая зелень» и др., послужили также наброски (рис. 332—336).

Рисование на темы является важным разделом в школьном курсе изобразительного искусства. Тематическое рисование играет большую роль в идейном и эстетическом воспитании школьников, в развитии их воображения. В содержание рисования на темы входит изображение явлений окружающей жизни и иллюстрирование литературных произведений.

Необходимость пользования набросками во время выполнения тематического задания объясняется тем, что рисование на темы окружающей действительности и иллюстрирования основывается на пристальном наблюдении и изучении окружающих нас предметов и явлений. Учащимся



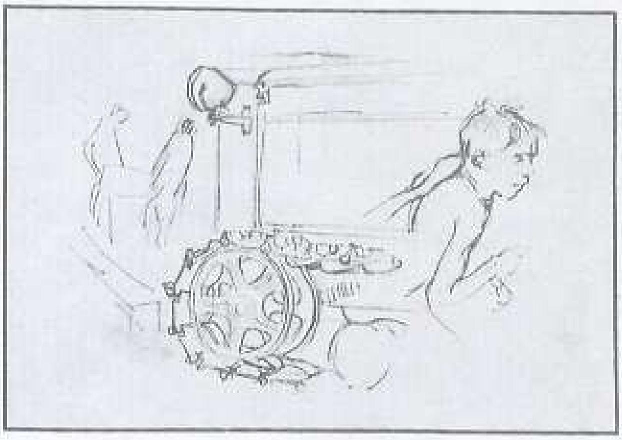


Рис. 338. А. А. Пластов. Наброски к картине «Ужин трактористов»

приходится рисовать человека, животных, птиц, различные машины, растения, предметы обихода, трудовой и учебной деятельности. Понятно, что детям очень трудно воспроизводить все это по памяти, ведь запас их зрительных образов не так уж велик. К тому же задача изображения требует от ребенка четкости, конкретности образа. Вот почему школьники должны выполнять как можно больше набросков и зарисовок с предметов и объектов, относящихся к определенной теме.

Так, уже в I классе дети, перед тем как выполнить рисунки на темы: «Осенний день», «Как я провел лето», «Новогодняя елка», «Весна на улице», делают зарисовки с натуры листьев деревьев, веток деревьев, простых по форме цветов.

Аналогичные наброски выполняют школьники и более старших классов при рисовании на темы о природе: «Осенние работы школьников», «Осень в саду», «Осень в деревне», «На пришкольном участке», «Сбор урожая», «Весенний день» и др.

Наброски и зарисовки листьев и веток дуба, березы, елки, сирени, земляники, различных цветов — ромашек, фиалок, незабудок — помогают детям более реалистично выразить в тематических работах характерные формы, очертания растительного мира, передать индивидуальные особенности деревьев, кустарников.

Особенно возрастает роль набросков во время выполнения рисунков на тему, где по содержанию надо изображать людей. К таким темам относятся: «Как я провел лето», «Встречи птиц» (I класс); «Осенние работы школьников», «В цирке», «Лепят снеговика» (II класс); «Ребята на экскурсии», «Аэродром», «Рыбная ловля» (III класс); «Уборка урожая», «Полет в космос», «Город будущего» (IV класс); «Переезд на новую квартиру», «На спортивных соревнованиях» (V класс); «Поход юных туристов», «На заводе», «Праздник в школе» (VI класс); и т.д.

Чтобы хорошо провести занятие по тематическому рисованию, необходимо такому заданию уделить 2—3 урока. Наброски с натуры выполняются на первом уроке после подробного разъяснения преподавателем особенностей содержания и выполнения заданной темы. При выполнении набросков с учащихся учитель старается поставить этих учащихся в позы, максимально приближающиеся к позам, движениям, действиям людей в изображаемом сюжете. Например, рисуя на тему «На пришкольном участке», учащиеся делают наброски с товарищей, имитирующих копание ло-

Рис. 339. А.А. Пластов. Набросок к картине «Ужин трактористов»

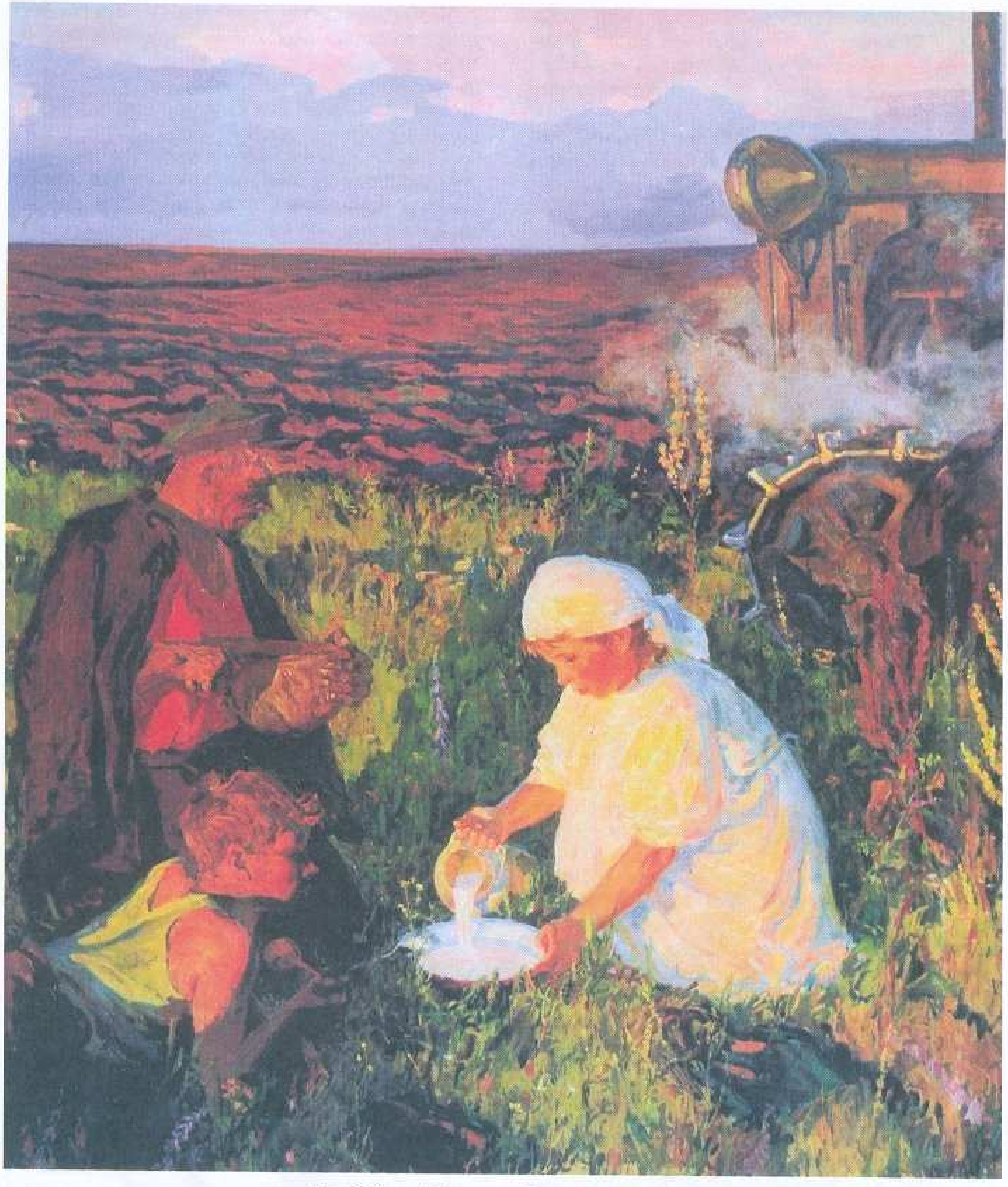


Рис. 340. А.А. Пластов. Ужин трактористов

патой, поливание цветов и т. п. Главное в таких набросках — изучение и фиксация на листе бумаги того или иного движения, поворота фигуры, взаимоотношения частей тела. Школьники должны обращать внимание также на то, как копающий держит лопату, на пропорции человеческой фигуры и пропорции лопаты, на внешние очертания фигуры копающего. Изучаются также светотеневые отношения фигуры. Одновременно с этим можно выполнить зарисовки с лопаты, вед-

Рис. 341. Д. А. Шмаринов. Наташа Ростова. Подготовительный рисунок к иллюстрации романа Л.Н.Толстого «Война и мир»

Рис. 342. Д.А.Шмаринов. Наташа в Отрадном. Иллюстрация к роману Л.Н.Толстого «Война и мир»

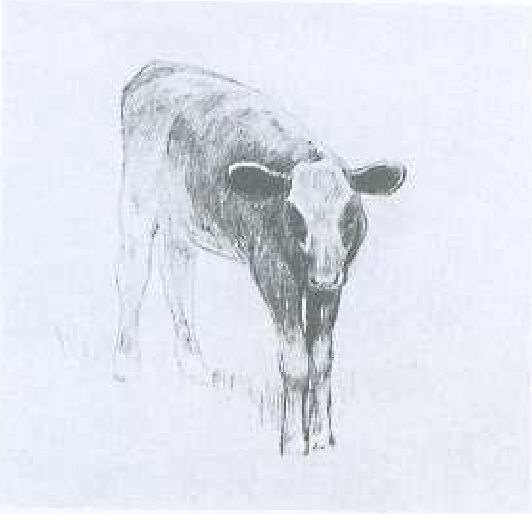


Рис. 343. В. М. Сидоров. Теленок. Рисунок для картины «Пора безоблачного неба»

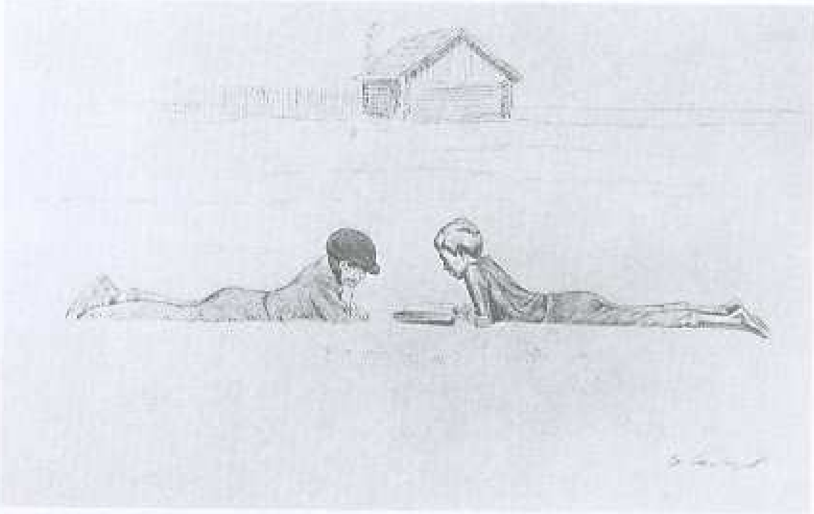


Рис. 344. В. М. Сидоров. Рисунок-набросок для картины «Пора безоблачного неба»

Рис. 345. В. М. Сидоров. Пора безоблачного неба

ра и других предметов. Способы выполнения набросков с человека и других объектов могут быть самыми различными.

При решении темы «Работы в поле» учащиеся изображают своих товарищей, убирающих вилами стог сена, сгребающих граблями и вилами сено, срезающих косой траву и т.п. На каждый набросок человека школьникам дается 3—8 минут.

Наброски и зарисовки можно выполнять и непосредственно работая над тематическим рисунком. Это особенно нужно делать, когда учитель во время индивидуальной работы с учащимися видит, что они затрудняются изобразить какое-либо движение или действие персонажей композиции.

Очень полезно выполнять наброски с двух или даже трех учащихся, составляющих сюжетную группу. Ведь передача взаимодействия людей в композиционной группе, выражающегося в пространственном взаиморасположении людей, в смысловой связи группы, в передаче перспективных и пропорциональных отношений (кто дальше, кто ближе), в линейном сочетании движений фигур, рук, ног, является наиболее трудной и часто невыполнимой задачей для учащихся. Сюжеты групповой постановки могут быть разные: это, как правило, зависит от общего сюжета тематической композиции. «Разговаривающие», «Подающий ведро с водой и принимающий», «Играющие в волейбол», «Читающий книгу и слушающий», «Тянущие веревку», «Копающий яму и держащий деревце» — вот примеры сюжетов групповых постановок.

Особенности таких постановок требуют предварительного наблюдения фигур под руководством учителя, причем не пассивного, а активного наблюдения, рассматривания. Учитель, анализируя пространственную взаимосвязь фигур, их пропорции и т.п., ставит вопросы, учащиеся отвечают, часть вопросов школьники сами задают, некоторые вопросы учитель подробно освещает детям.

Большую помощь оказывают наброски и при иллюстрировании. Школьникам рекомендуется иллюстрировать следующие произведения: «Дед Мазай и зайцы» Н.Некрасова, «Ребята и утята» М.Пришвина (II класс); отрывки «Поздняя осень», «Начало зимы» из рассказа Д. Мамина-Сибиряка «Серая Шейка» (III класс).

Но в этом случае выполнение набросков с человека усложняется тем, что каждый учащийся выбирает по своему усмотрению определенный сюжет, определенный момент литературного произведения, т.е. каждому школьнику нужно изобразить фигуры людей в ситуации, выбранной только им. Понятно, что все учащиеся должны делать наброски совершенно различных положений и движений человека.

Учитель может в этом случае предложить детям выполнить наброски для правильного определения и изображения пропорций человека, его анатомо-конструктивного строения. Поставленные для этой цели учащиеся принимают простые, обычные позы.

Требует выполнения набросков и иллюстрирование русских народных сказок. Теме иллюстрирования сказок в разделе тематического рисования отводится значительное место. Иллюстрирование сказок способствует развитию у детей воссоздающего и творческого воображения, обогащает их представления, активизирует мыслительную деятельность. Учебная программа по изобразительному искусству предусматривает для иллюстрирования такие хорошо знакомые детям сказки, как «Гуси-лебеди», «Три медведя» (I класс); «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» (II класс); «Сказка о царе Салтане» А.Пушкина (III класс); «Царевна-лягушка», «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» А.Пушкина, «Каменный цветок» П.Бажова (V класс).

Следует отметить, что не все объекты действительности, изображаемые в композиции учащегося, можно рисовать в классных условиях. К таким объектам относятся деревья, дома, различные виды транспорта. Вот почему желательно в теплые осенние и весенние дни вместе с учащимися выходить за пределы школы — или на пришкольный участок, или на расположенный поблизости сквер, бульвар, в парк — и выполнять наброски.

Перед таким занятием с учащимися учитель должен заранее наметить место, куда они пойдут, заранее объяснить учащимся, что они должны рисовать, какими материалами, сколько времени отводится им на каждый набросок и т.д. Подобная предварительная подготовка будет залогом успеха занятия на улице. В наше время, когда во всех городах много новостроек, часто около школ можно наблюдать строящиеся дома, подъемные краны, грузовые машины. И конечно, нужно давать школьникам задание сделать наброски и с этих объектов.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Авсинян О.А. Натура и рисование по представлению. — М., 1985.

Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. Терминологический словарь. — М., 1997.

Базанова М.Д. Пленэр. Учебная летняя практика в художественном училище: Учеб. пособие. — М., 1994.

Барщ А.О. Наброски и зарисовки. — М., 1970.

Ватагин В.А. Изображение животного: Записки анималиста. — М., 1957.

Дажина В.Д. Микеланджело. Рисунок в его творчестве. — М., 1987.

Дейнека А.А. Из моей рабочей практики. — М., 1961.

Дневник Делакруа: В 2 т. — М., 1961.

Изобразительное искусство: Программно-методические материалы «Изобразительное искусство. Начальная школа» / Под ред. В.С. Кузина. — М., 2001.

Изобразительное искусство: Программно-методические материалы «Изобразительное искусство. 5—9 классы» / Под ред. В.С. Кузина. — М., 2001.

Карлов Т.Н. Изображение птиц и зверей. — М., 1976.

Кузин В.С. Психология: Учебник. — М., 1999.

Кузин В.С. Изобразительное искусство и методика его преподавания в школе: Учебник. — М., 1998.

Лаптев А.М. Рисунок пером. — М., 1962.

Леонардо да Винчи. Книги о живописи. — М., 1934.

Лейзеров И.М. Зарисовки и наброски с натуры // Школа изобразительного искусства. — М., 1994.

Маслов Н.Я. Пленэр. — М., 1984.

Материалы и техника рисунка / Под ред. В.А. Королева. — М., 1984.

Михайлов А.М. Искусство акварели. — М., 1995.

Проблемы композиции. — М., 2000.

Рабинович М.У. Пластическая анатомия и изображение человека на ее основах. — М., 1985.

Репин И.Е. Далекое близкое. — 8-е изд. — М., 1964.

Рисунок: Программы дисциплин предметной подготовки по специальности 030800 — Изобразительное искусство и черчение. — М., 2000.

Рисунок. Живопись. Композиция: Хрестоматия / Сост. Н.Н. Ростовцев, С.Е. Игнатьев, Е.В. Шорохов. — М., 1989.

Ростовцев Н.Н. История методов обучения рисованию. Русская и советская школы рисунка. — М., 1982.

Соколов Н.А. Кукрыниксы. Вспоминаю... — М., 1998.

Терентьев А.Е. Рисунок в педагогической практике учителя изобразительного искусства. — М., 1981.

Тиханова В.А. Птицы и звери Василия Ватагина. — М., 1987.

Ульянов Н.П. Мои встречи. Воспоминания. — М., 1952.

Учебный рисунок в Академии художеств. — М., 1990.

Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания. — М., 1953.

Чуйков С.А. Заметки художника. — М., 1986.

Энгр об искусстве. — М., 1962.

Юон К.Ф. Об искусстве: В 2 т. — М., 1959.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение ... 3
Глава 1. СПОСОБЫ ВЫПОЛНЕНИЯ НАБРОСКОВ И ЗАРИСОВОК ... 19
Выполнение набросков линиями ... 20
Выполнение набросков линиями с тоновой проработкой формы ... 40
Выполнение набросков с применением элементов схемы построения ... 75
Выполнение набросков «схемой» ... 79
Выполнение набросков тоном, пятном ... 84
Глава 2. МАТЕРИАЛЫ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ В НАБРОСКАХ ... 101
Глава 3. НАБРОСКИ И ЗАРИСОВКИ КАК СРЕДСТВО ИЗУЧЕНИЯ И ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОСВОЕНИЯ ОБЪЕКТОВ ИЗОБРАЖЕНИЯ ... 105
Зарисовки бытовых предметов ... 105
Наброски овощей, фруктов, цветов ... 112
Наброски интерьера и архитектурные зарисовки ... 116
Наброски и зарисовки пейзажа ... 127
Наброски и зарисовки животных и птиц ... 137
Наброски и зарисовки человека ... 153
Глава 4. НАБРОСКИ В РАБОТЕ НАД КОМПОЗИЦИЕЙ ... 178
Рекомендуемая литература ... 230

Учебное издание

Кузин Владимир Сергеевич

Рисунок. Наброски и зарисовки

Учебное пособие

Редактор *Р. К. Лопина*
Технический редактор *Е. Ф. Коржуева*
Компьютерная верстка: *Н. В. Протасова*
Корректор *Н. В. Козлова*

Изд. № А-992-1/2. Подписано в печать 21.07.2004. Формат 60×90/8.
Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 29,0.
Тираж 4 000 экз. Заказ № 2629.

Лицензия ИД № 02025 от 13.06.2000. Издательский центр «Академия».
Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.02.953.Д.004796.07.04 от 20.07.2004 г.
117342, Москва, ул. Бутлерова, 17-Б, к. 223. Тел./факс: (095)334-8337, 330-1092.

Отпечатано с готовых диапозитивов издательства на ОАО "Тверской полиграфический комбинат"
170024, г. Тверь, пр-т Ленина, 5. Телефон: (0822) 44-42-15
Интернет/Home page - www.tverpk.ru Электронная почта (E-mail) - sales@tverpk.ru